

المركز القومى للترجمة
المشروع القومى للترجمة

يحيى حقى

تشريح مفكر مصرى

الطبعة الثانية

تأليف: ميريام كوك
ترجمة: خيرى دومة

2/807

يحيى حقى

تشريح مفكر مصرى

المركز القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٨٠٧/ ٢
- يحيى حقى: تشريح مفكر مصرى
- ميريام كوك
- خيرى دومة
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة:

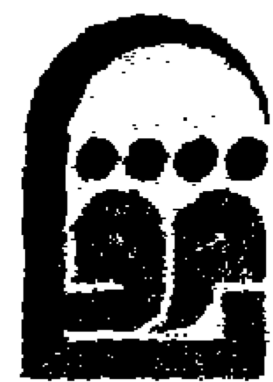
The Anatomy of an Egyptian Intellectual
YAHYA HAQQI
By: Miriam Cooke

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

يحيى حقى
تشريح مفكر مصرى

تأليـف: ميريام كوك
ترجمـة: خيرى دومة



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١١٦٥٥ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى: 3 – 391 - 479 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

تقديم المترجم

من المؤسف حقًا أن كاتبًا في قامة يحيى حقي، لم يحظ بما يليق به من بحث، لا بالعربية ولا بغيرها من اللغات. هناك مقالات كثيرة بالطبع كتبت عنه في حياته وبعد مماته، فقد كان الرجل ملء السمع والبصر، له نشاطاته المتنوعة، ووجوهه المتعددة، وطبقاته المغرية بالبحث والتأويل. لكن أدبه وفكره وسيرته، وكل وجوهه لم تحظ بدراسة تنظر في تكوينه الكلي نظرة شاملة مستقصية، وتربطه بالسياق التاريخي للأدب العربي الحديث.

والدراسة المترجمة هنا دراسة أكاديمية، لها ما لهذا النوع من الدراسات من ميزات، وعليها ما عليه من مآخذ. فيها ما في البحث الأكاديمي من دقة واستقصاء وتجريب للجديد من مناهج البحث، لكن فيها أيضًا ما فيه من إملال، واستعراض يتبدى في لزوم ما لا يلزم من التقسيمات الداخلية الكثيرة المشتتة، وفي الحرص على الإشارات المرجعية مهما تكن هينة وبعيدة عن الموضوع. هذا قد يؤدي في النهاية وفي كثير من الأحيان إلى عمق أقل في رؤية المشهد، وحساسية أضعف في تحليل النصوص.

وصاحبة هذا البحث "ميريام كوك"، واحدة من الدارسين الغربيين اللامعين في مجال درس الأدب العربي الحديث. وهي – شأن كثير من هؤلاء الدارسين المنتمين إلى أقسام الأنثربولوجيا أو اللغات الشرقية في جامعات الغرب – تهتم بالأدب مجلًى من مجالي المجتمع العربي والإسلامي، وطريقًا لفهم الطريقة التي يفكر بها هذا المجتمع؛ ومن هنا كان عنوان كتابها "تشريح مفكر مصري"، وكانت طريقتها في هذا التشريح، وهي طريقة تركز على القضايا الأساسية التي انشغل بها هذا المجتمع: العلاقة مع الغرب، المرأة، اللغة.. إلخ.

لابد أن نعترف بالفضل لمثل هؤلاء الدارسين، فى سعيهم الدءوب لدرس أدبنا و"تشريح" كتّابنا، تعينهم على ذلك أدوات يملكونها أكثر منا، ومصالح واضحة توجههم، وعيون ترانا من الخارج فترانا بشكل أوضح. غير أن حواجز اللغة والثقافة (وربما المصالح أيضًا) لا تزال تمنع هؤلاء الدارسين المدققين من فهم الأدب العربى، والأدب كما هو معروف مستوى من اللغة أكثر تركيبًا ومكرًا ومحلية.

لم أتدخل فى الترجمة بالتعليق، ولم أضف هوامش للمترجم؛ لأن الترجمة تمت بسرعة، وتحت ضغط الاحتفال بيحيى حقى. فلنؤجل التعليق العام على هذا النوع من الدراسات إلى وقته ومجاله ومكانه الملائم، لكن هذا لن يمنع – هنا – من إبداء بعض الملاحظات الجزئية على الكتاب:

- الكتاب ليس دراسة فى النقد الأدبى التطبيقى، إنما هو – وكما قالت المؤلفة بحق – سيرة، وتاريخ، ونقد أدبى أيضًا، وإن جاء النقد فى نهاية المطاف وآخر الفصول. لقد تعاملت المؤلفة مع كتب يحيى حقى، دون أدنى تمييز بين الأنواع التى تنتمى إليها؛ فجملةٌ من "فجر القصة" يمكن أن توضع إلى جانب عبارة وردت على لسان شخصية فى قصة "الفراش الشاغر" مثلاً، وبعدها تأتى جملة من "خليها على الله" أو من "حقيبة فى يد مسافر" ..إلخ. لم يُدرس عمل واحد من هذه الأعمال كلاً متكاملاً له خصائصه وبنيته ورؤيته، إنما هى شذرات يتم انتزاعها من سياقها فى كثير من الأحيان وربطها فى سياق التشريح العام لرؤية "مفكر" أو مثقف مصرى، هو يحيى حقى.

- حدث فى كثير من المواضع، وخصوصًا فى الهوامش والتعليقات، أن أضافت المؤلفة إلى نص يحيى حقى ما ليس فيه، أو أخطأت الفهم، إما نتيجةً لفكرة مسبقة فى ذهنها عن الثقافة، وإما نتيجة لترجمة غير صحيحة.

- من ذلك مثلاً أنها تترجم "أم العواجز" Mother of Miracles ، وهي ترجمة غير دقيقة؛ لأنها فهمت "العواجز" على "معجزات"، وأظن أن هذا يختلف عن فهم حقي وفهمنا لمعنى هذه الكلمة في ثقافتنا. وهي تقول في الفصل الثاني إن أحد منافسي إبراهيم في القصة نفسها "مثقف يتلو القرآن" بينما لم يرد هذا في نص القصة على الإطلاق.

- ومن الأمثلة الطريفة أيضًا، أنها في الفصل السابع تترجم قول الشخصية "هل الترام الذاهب إلى "الإمام" يمر من هنا؟" على هذا النحو: Bus going forward stopped?. والمشكلة أنها تستخدم هذه الجملة دليلاً على "فكاهة" يحيى حقي وسخريته، بينما الجملة تأتي في سياق مختلف تمامًا، الفلاح الذي يسأل مائة مرة ومائة شخص السؤال نفسه ، خشية أن يضل الطريق أو أن يضلله أحد.

- مثال أخير وطريف أيضًا، جاء في الفصل الرابع، ففي كلام حقي عن ألف ليلة وليلة ودورها في سوء الفهم الذي يقع فيه الغربيون إزاء المجتمع العربي والشرقي، تترجم المؤلفة عبارة عن الغرب الذي "يتجنى" علينا بسبب ألف ليلة وليلة هكذا: to "commit crimes" against us والمعنى مختلف تمامًا كما نرى؛ فـ"ارتكاب الجرائم" ضدنا من قبل الغرب مختلف تمامًا عن "التجني"، مع أن الجذر اللغوي واحد.

كثير من هذه الأخطاء الطريفة تم تصحيحها خلال الترجمة دون إشارة، لأنها أخطاء في ترجمة نصوص يحيى حقي وفهمها، يمكن أن يقع فيها أي غريب عن الثقافة واللغة.

ويبقى لهذا الكتاب على أي حال، أنه دراسة مستقصية، تسد فراغًا وتطرح أسئلة.

إهداء

إلى إديث وهيدي

ميريام كوك

تصدير

هذه دراسة ليحيى حقى، وهو كاتب مصرى من القرن العشرين. ويتم تقديم صورة عامة لحياة يحيى حقى، قبل البحث فى موقفه من الدين والتصوف (الفصل الأول). إنه يركز على أهمية السعى الروحى بالنسبة للمشروع الفنى، كما أنه يقدم تأملاته حول الآثار المفسدة التى تتركها العلاقات الاجتماعية على الفرد، خصوصًا الصورة المثلى للفرد المقموع، أى الفلاح (الفصل الثانى). وآراء حقى المتكاملة فى الفن والدين والضمير، تمتد إلى تحليلاته لمصر قبل الثورة وبعدها (الفصل الثالث). إن دراسة حقى لكيفية التحام مصر القديمة والحديثة هى التى تضعه إزاء المشكلة المتكررة عنده، مشكلة الهوية، وتوضح موقفه المتضارب فى مواجهة الغرب (الفصل الرابع). ويمثل موقف يحيى حقى من المرأة القضايا المتعددة التى لم يتوقف عن السعى لمناقشتها (الفصل الخامس).

إن دوره البارز فى الكتابة المصرية المعاصرة يأتى جزئيًا من نظراته فى الوظيفة الجمالية، فضلاً عن الوظيفة التعليمية للنقد الأدبى (الفصل السادس). والسخرية واحدة من أمهر التقنيات الأدبية لدى حقى، وهى تكشف عن – ولا تستنفد – المستويات المتعددة للمفارقة التى يراها فى المجتمع المصرى اليوم (الفصل السابع). جوانب أخرى من أسلوب حقى، مثل صوره، وتقنياته السردية، واستخدامه للعامية، ووظيفة الحبكة، هى أيضًا جوانب تستحق اهتمامًا تفصيليًا (الفصلان الثامن والتاسع). وأخيرًا، كانت علاقة يحيى حقى بالنغمة السياسية والاجتماعية لمصر الحديثة، وعلاقته مع مرونة الشخصية الوطنية المصرية التى تقف وراء هذه النغمة، هى العلاقة التى تميزه أديبًا ناطقًا باسم بلده وناسه.

وبينما يأتى الاعتراف بالفضل فى الطموح واستمرار العمل فى هذا

البحث وإكماله لأناس كثيرين، بمن فيهم الأصدقاء والمعلمين فى كلية القديس أنطونى - أوكسفورد؛ فإن الشكر الخاص لمصطفى بدوى؛ لأننى مدينة لـــه بدين خاص لنصائحه العلمية، ولصداقته الدائمة أيضًا.

الاختصارات المستخدمة فى الكتاب

اختصارًا وإراحة للقارئ سأستخدم الاختصارات التالية حين ترد الإشارة إلى كل عمل من أعمال يحيى حقى (والتواريخ تشير إلى الطبعة المستخدمة):

عنتر: عنتر وجوليت، القاهرة، ١٩٦٠.

دمعة: دمعة فابتسامة، القاهرة، ١٩٦٦.

دماء: دماء وطين، القاهرة، ١٩٥٥.

فجر: فجر القصة المصرية، القاهرة، ١٩٧٥.

فكرة: فكرة فابتسامة، القاهرة، ١٩٦٢.

حقيبة: حقيبة فى يد مسافر، القاهرة، ١٩٦٩.

عطر: عطر الأحباب، القاهرة، ١٩٧١.

خليها: خليها على الله، القاهرة، (دون تاريخ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر).

خطوات: خطوات فى النقد، القاهرة، (دون تاريخ، مكتبة دار العروبة).

ناس: ناس فى الظل، القاهرة، ١٩٧١.

قنديل: قنديل أم هاشم، القاهرة، ١٩٧٥.

صح: صح النوم، القاهرة، ١٩٧٦.

تعال: تعال معى إلى الكونسير، القاهرة، (دون تاريخ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر).

أمُّ: أم العواجز، القاهرة، ١٩٥٥.

أنشودة: أنشودة للبساطة، القاهرة، ١٩٧٢.

ياليل: يا ليل يا عين، القاهرة، ١٩٧٢.

وقد أبقيت على الشكل الأصلى والكامل للأعمال الأخرى، المستشهد بها بدرجة أقل.

مقدمة

من الصعب وصف هذا العمل؛ فهو سيرة، ونقد أدبي، وتاريخ. إنه عمل يجمع حقائق تتيح لنا أن نرى رجلاً في مكانه من الزمان. إن ما يلي من صفحات، وهو يتعامل مع حياة إنسان فرد، لا يزعم أنه دراسة بيوجرافية شاملة. فثلاثية سارتر الهائلة عن فلوبير، يجب ألا تشجع إلا أشجع الناس أن يخوضوا في عمل كهذا. كما أن هذا ليس عملاً نقديًا، رغم أن هناك بكل تأكيد، صفحات مما يمكن تسميته نقدًا أدبيًا.

ستلتقي في صفحات هذا الكتاب بدبلوماسي، صحفي، مدافع عن وطنه، مفكر، إنسان مولود في جيل من النشطاء السياسيين، لكنه كان دائمًا على الهامش، يراقب ويدقق ويلاحظ ولكن لا يشارك. لم يكن أكبر روائي في القرن العشرين، ولم يكن أكبر فيلسوف، غير أن عنايته برفاق جيله – وهي عناية صاغها في نثر لا مثيل له – وضعته فوق كل منافسيه ومعاصريه.

حين شرعت في هذا العمل، كنت معنية باكتشاف ما يمكنني أن أتعلمه عن هذا الرجل، يحيى حقي، من خلال خطابه. أردت أن أرى كيف أعماله الكاملة ككل، وكيف أن كل جملة بصفتها ذرة من هذه الأعمال تقدم للقارئ رؤية محددة للعالم.

كان من الممكن أن أستخدم التعاقب الزمني كمبدأ منظم، فعلى المستوى الفني على سبيل المثال، يمكن للتعاقب الزمني أن يكشف عن نضجه ككاتب، وأن يبلور هذا النضج، وعلى مستوى النقد يخبرنا التعاقب الزمني عن تطور مكانته الأدبية، وعلى مستوى الأفكار فإن هذا التعاقب الزمني يتتبع تطور رؤيته للعالم.

غير أن التعاقب الزمني ليس سوى منظور واحد ممكن. إن أي تعديل قد يأتي به الزمن وأي تناقض قد ينشأ، يمكن أن يكون منظورًا جديدًا للمشكلة

نفسها، يربطها ببنية أخرى كانت مستقلة عنها فيما مضى. ولنضرب مثلاً محددًا: نحن نرى أن السعى الروحى لحقى يبدو وكأنه يقوده لرفض دين جامد لا يلائم الفرد. ويمكن رؤية حقى وكأنه – وهو لايزال فى حالة بحث عن التحقق الروحى – يجتاز مرحلة صوفية جمالية وفكرية، بكل ما تنطوى عليه هذه المرحلة من انسحابات، وتشوشات، وتناقضات.

ومع ذلك فإنه من الممكن – عند أى نقطة على طول هذا الخط من التطور الدينى – رصد ازدهار سلسلة جديدة، فالخط يتفرع ليتصل بخطوط أخرى، وفى هذه الحالة كان الخط الذى شغلنى هو خط الإبداع الفنى(١). وتساعد هذه السلسلة الجديدة التى تتشكل من خلال الارتباط بين خطى الدين والفن فى تجاوز التناقضات المتأصلة فى الخط المستقل الخاص بالإبداع الفنى (على سبيل المثال: الفنان بصفته قائمًا بالاتصال) وذلك من خلال مطابقة الاتصال بالتجربة. إن التجربة الصوفية تمتزج بنزعة إنسانية على نحو تصبح معه لحظة الفهم وسيلة لفقدان التفرد، لا فى الحقيقة والإلوهية واللاوعى الجماعى، بل فى الإنسان والإنسان المصرى على وجه الخصوص، فى أخيه، فيه هو نفسه. ولو ظلت التحليلات سجينة السلاسل الخطية، باحثة على الدوام عن مراجع نهائية، حينئذ لن تتم رؤية الارتباطات العرضية. والقضية ليست مجرد تحقق حدس ما، أو خيبته، أو تناقضه مع قضية سابقة (من ذلك مثلاً عبارة فى مقالة عن غالب، يمكن أن ترتبط بمحاورة خيالية فى سلاسل أخرى، أحداث سياسية، انفعالات، ليلة فى الأوبرا)(٢).

---

(١) انظر الفصل الأول. وهناك مثال آخر على ذلك، هو رأى يحيى حقى فى علاقات الحكومة بالفلاح، وهو الرأى الذى يرتبط بعد ذلك بمشكلته هو كموظف/فرد، ويمكن رؤية ارتباط هذين الخطين عند أى نقطة بمشكلة الهوية عنده، وذلك بصفته مصريًا ذا أصل غير عربى (انظر الفصل الثالث).

(٢) انظر الفصل الخامس، حيث تجد أوصافًا لنساء فى منتصف العمر، تتضمن تأملات تربط علاقات القوة فى السياق العائلى بالقلق الجنسى وتصل إلى القضايا السياسية المشروعة.

ولكن لماذا نتبنى منهجًا كهـذا؟ لمـاذا نـرفض التطـور والثـورة والاستمرارية والمؤثرات التى تقوم دومًا على وثوقية مرجعية؟ هذا المـنهج يعبر عن رفض لرؤية حقى وأعماله الكاملة فى إطار أبنية هيراركية، سواء كانت أبنية مقارنة، أو أبنية داخلية، أو اختيارًا لقضايا مهمة ورفضًا لقـضايا أقل أهمية أو "تافهة". هل تفصيلة ما آتية من السيرة الذاتية، أو من مقابلـة، أكثر دلالة من قضايا وضعت على لسان بطل فى قصة قصيرة؟ هل شـىء مكتوب فى عام ١٩٧٧ أكثر أهمية – بالنسبة لرأينا فى الرجل – من شـىء قاله حينما كان شابًا؟ لم أكن معنية بإدراك العلاقات الهيراركية بين قـضايا متنوعة وسلاسل مختلفة. ما كان يعنينى هو أن أرى كيف يمكن تحرير كـل القضايا المشكالية فى مجموعة أعمال كاملة، ووضعها فـى إطـار مجـال خطابى واسع يطبع فى ذهن القارئ صورة للرجل.

والقضايا التى شغلتنى بشكل أخص، لم تكن عـروض يحيـى حقـى الطوعية للمشاغل الفردية خلال أى عمل مفرد، بل شغلتنى المشكلات غيـر المحددة وغير المعلنة، التى قد يساعد كل عمل وكل جملة فى توضـيحها أو تحديدها. فى الإبداع ينخرط الكاتب فيما هو أبعد من العمل المفرد (القـصة القصيرة، النقد الأدبى، المقالة). إنه ينشغل بتصوره للعالم، وليس هناك عمل خال من هذه العلاقة الأساسية. إن الكلمة تربط الكاتب بعالمه.

ربما تم تقديم هذه الفرضية بشكل عام فى صورة عجلة ذات مكـابح. ففى المركز يوجد المفهوم، والهم الميتافيزيقى، ومن هذا المركـز تتـشعب مكابح متعددة باتجاه مواقف حقى المتعددة على الهامش. المكابح ("قنـديل أم هاشم"، "صح النوم!"، محمود طاهر لاشين، بحث أوتوبيوجرافى، التحرير فى مجلة المجلة) كلها وجهات نظر فى العالم، تقوم بتجميع ضوء لا ينبغـى أن يكون غامضًا، بسبب من معيار للتصنيف مفروض من الخارج، مثل مقولـة الأنواع الأدبية. الأنواع حدود تم رسمها بين نوع من الكتابة وآخر، وهـى حدود ينظر إليها وكأنها تحدد لا شكل الفكرة فحسب، بل الفكرة نفسها. هـل

الأشكال غير القصصية هى بكل بساطة الصيغة الواضحة التى يفكر فيها الكاتب حقًا، بينما يظل القص عالمًا وحده، موضوعًا لأصول الخيال والخداع، دون أى أساس حقيقى فى فلسفة لها صياغة واضحة؟ أو يكون كل نوع مجرد عيون بديلة؟ الحق أن التصنيف بناء على الأنواع ليس تصنيفًا نهائيًا بأى حال. ويبدو متوقفًا على الاستخدام. قد يتم استخدام "قنديل أم هاشم" كأنها سيرة ذاتية(٣)، وقد يتم التعامل معها وكأنها قصة قصيرة طويلة، وثيقة تاريخية، رواية تربوية، حل مقترح لمأزق الشرق/الغرب(٤). إن نظرة على الأعمال النقدية المكتوبة عن يحيى حقى تكشف عن أن الآخرين وجدوا أنه ليس من السهل تقسيم أعماله الكاملة إلى أصناف؛ فحقى بالنسبة لمحمد عبد الله الشفقى كاتب مقالة بشكل تام وبسيط(٥). وبالنسبة للشارونى كل أعمال يحيى حقى القصصية بعد "الموت والتفكير" هى مزيج من المقالة الأدبية والقصة القصيرة(٦). أما بالنسبة لعباس خضر فإن "الموت والتفكير" و"السخرية، أو الرجل ذا الوجه الأسود" ليست قصصًا فـ"لو لم تنشر على أنها قصص مصرية، ما كان يمكن إدراك أنها قصص"(٧)، بل إن مقالة يحيى حقى النقدية عن مجموعة لاشين "سخرية الناى" لها فى رأيه "طابع

---

(٣) لقد كتب بارت فى سيرته الذاتية على الغلاف الخارجي: "كل هذا لابد أن ينظر إليه وكأن الشخصية الروائية هى التى تتحدث ". آر. بارت: رولان بارت (باريس ١٩٧٥). انظر أيضا: تزفيتان تودوروف: أنواع الخطاب، (باريس ١٩٧٨)، ص ١٦، وكلاوديو جويلين: الأدب بصفته نظامًا، (برينستون ١٩٧١)، ص ١٠٧-١٣٤. والسيرة الذاتية لماكسين هيج كينجستون بعنوان: المرأة المسلحة (نيويورك ١٩٧٥).

(٤) أنكر رشاد رشدى على "قنديل أم هاشم" أن تكون قصة؛ فأعمال يحيى حقى عنده ليست سوى تأملات وعمليات وصف تحليلى (يوسف الشارونى: سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى، (القاهرة ١٩٧٥ ص ١٤).

(٥) محمد عبد الله الشفقى: دمعة فابتسامة، فى "الكاتب العربى" مارس ١٩٦٦.

(٦) يوسف الشارونى، ص ١٣-١٦.

(٧) عباس خضر: القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى ١٩٣٠، (القاهرة ١٩٦٦) ص ٢٥٣.

قصصى"[٨]. ويشير مصطفى إبراهيم حسين إلى "صح النــوم!" باعتبارهــا رواية بسبب بعدها الرمزى، لكنه يؤكد أيضًا أن نقــادًا كثيــرين يعــدونها مجموعة من الصور[٩].

لقد اتخذت من التيمات معيارًا للتصنيف، متجاهلة الأنــواع. أردت أن أرى كيف تعامل حقى مع كونه مؤمنًا، وفنانًا، وفردًا، وإنــسانًا، ومــصريًّا. وحين حررت كل قضية من الأشياء الواضحة المحيطة بها (التقدم الخطى فى الزمان، أو البنية المتعمدة التى يفرضها الكاتب) تمكنت من جعلها مترابطــة مع القضايا الأخرى المختلفة تمامًا. وقد ساعدت هذه الارتباطات الجديدة فى إدراك التيارات التحتية الواعية وغير الواعية، التى تتقاطع مــع المقاصــد المعلنة ليحيى حقى الأديب، وتتضمنها.

فى كل عمل كانت تتم من جديد مواجهة مشكلة اللغة وعلاقتها بالحياة وبرؤية الكاتب للعالم لدرجة أن مفاهيم معينة - وبعيــدًا عــن الموضــوع المطروح للنقاش - كان يتم تناولها المرة تلو المرة.[١٠] ما فعلتــه إذن كــان تحديد تيمات معينة، وتشبيك المراكز إلى العجلة نفسها ذات المكــابح التــى أشرت إليها منذ قليل. وحينما وضعت نفسى على هامش الدائرة التى رسمها يحيى حقى المتعدد، كنت أحاول خلق تركيبة تضم الانتقائية الواسعة لأعماله

---

(٨) عباس خضر، ص ٢٥٨.

(٩) مصطفى إبراهيم حسين: يحيى حقى مبدعًا وناقدًا (القــاهرة ١٩٧٠)، ص ٧٥-٨١. وقد سمى البوسطجى "رواية" وكان ينظر إليها عادة باعتبار أنها قصة قــصيرة (ص ٧٧-٨٠) وسمى رايموند فرانسيس خليها على الله، وهو الكتاب الذى أعلــن حقــى صراحة أنه سيرة ذاتية، سماه: رواية، انظر: جوانب من الأدب العربى المعاصــر (القاهرة ١٩٦٠) ص٢٢٢. أما سيد حامد النساج فقد زعم أن أعمال يحيى حقى بعد مرحلة روما .(١٩٣٤-١٩٣٩) ليست قصصًا قصيرة بل روايات، انظر: تطور فن القصة القصيرة فى مصر ١٩١٠=١٩٣٣(القاهرة ١٩٦٨) ص ٢٨٠.

(١٠) "ولكن لا خوف من التكرار، فالمادة هى ذاتها، أما الأضواء المسلطة عليها فجديدة" جان بول سارتر: باريس ١٩٧١) الجزء الأول، ص ٥١.

الكاملة هذه وتتجاوزها. كانت المراكز التى سلطت عليها الضوء - وهى الدين والفن والإنسان والمرأة ومصر والغرب - هى تصوراتى عن أعماله الكاملة. لقد رضيت بأن ما قمت بعمله هو بناء تصورى، غير أنى سأضيف أن كل نقد هو بناء تصورى.(١١)

نبذة بيوجرافية

جاء مولد يحيى حقى - المولود فى السابع من يناير عام ١٩٠٥ فى شقة أوقاف بحارة الميضة - جاء فى قلب القاهرة الشعبية، المنطقة المحيطة بمقام السيدة زينب، إحدى حفيدات النبى محمد (ﷺ). وإلى اليوم يتم الحفاظ على حارة الميضة في عالم داخلى تفصله عن الجماهير الغفيرة خارجه بوابة خشبية ضخمة. وقد أعطى والد يحيى حقى هذه الشقة بصفته موظفًا أهليًا فى وزارة الأوقاف، ورغم أن والديه انتقلا إلى الحلمية، فإن يحيى وإخوته الأربعة - إبراهيم وإسماعيل وزكريا وموسى - وأختهم فاطمة أرسلوا إلى مدرسة فى الحى الزينبى: المدرسة الزينبية القرآنية (الكُتّاب)، وبعدها أُرسلوا إلى مدرسة والدة عباس الأول للبنين فى حى السيدة زينب.(١٢)

كان جد يحيى لأبيه، وهو تركى، قد هاجر إلى مصر من شبه جزيرة المورة فى ستينيات القرن التاسع عشر. وعلى حين كانت غالبية العائلات

---

(١١) "حينما يضيف الناقد لغته إلى لغة المؤلف ورموزه وللعمل الأدبى نفسه، فإنه لا يشوه الموضوع من أجل التعبير عن ذاته، هو لا يريد الإعلاء من شأن نفسه، ولكنه يعيد إنتاج علاقات العمل نفسها، باعتبار أنها علامات منفصلة ومختلفة؛ حيث إن محتواها يتم اجتراره بلا نهاية. وكل هذا لا يعنى الذاتية، بل يعنى التشوش بين الذات واللغة، وذلك بحيث يقول النقد والعمل معًا: أنا الأدب" رولان بارت: النقد والحقيقة (باريس ١٩٦٦) ص ٧١.

(١٢) رغم أنها كانت واحدة من مدارس الصدقات، فإن الأولاد الذين التحقوا بها كانوا ينتمون إلى الطبقات المحترمة فى الحى. وقد كان مصطفى كامل واحدًا من تلاميذها.

التركية عند منعطف القرن العشرين تتباعد فيزيقيًا وثقافيًا عن جيرانها من المصريين، وغالبًا ما تشكل لها جماعات منفصلة، كانت عائلة حقى تتجافى عن مثل هذا الشعور بالنخبوية، وتفضل البيئة المصرية الخالصة. وكانت منطقة السيدة زينب موئلاً أصيلاً للتقاليد المصرية وطريقة السلوك المصرى التى توغل عميقًا فى الماضى.[١٣] ويخبرنا يحيى أن والده محمد (ونادرًا ما يكتب عنه) كان قد تلقى تعليمه فى الأزهر وكانت له كتب تقرأ. وفى أحد أيام الجمعة كان فى مسجد، ولأن الإمام كان غائبًا استدعى لإلقاء خطبة الجمعة، وعلى غير رضا أو فهم أحد تلا عليهم مقامة للحريرى.[١٤] وفى زمن كانت غالبية النساء أميات، لم تكن والدة يحيى تقرأ وتكتب فحسب، بل كان حبها وفهمها للأدب الدينى ملهمًا لولدها؛ فهى من شجعت يحيى الحزين أن يذهب إلى موالد السيدة، وكان يستعيدها بعد ذلك بسنوات فى حنين حزين.

بعد المدارس الثانوية فى الحلمية الجديدة والجيزة، التحق يحيى بمدرسة الحقوق السلطانية، حيث درس مع توفيق الحكيم، ولم تكن له مكانة كبيرة فى ذلك الزمان.[١٥] وعند تخرجه فى عام ١٩٢٥ التحق يحيى حقى بالعمل فى الحكومة فعمل فى المحاكم الأهلية.[١٦] واختار محكمة نور الظلام الشرعية بمنطقة الخليفة؛ لأنها كانت قريبة من بيته كما يقول.[١٧] بعد ذلك بقليل انتقل إلى الإسكندرية ليعمل عند محام يهودى، أطلع يحيى على عجائب الثقافة الغربية، لكنه لم يدفع له راتبه. وكان على يحيى أن ينتقل إلى مؤسسة أكثر أمنًا فى دمنهور، وإن لم تكن لها هذه القيمة الثقافية.

---

(١٣) سمير وهبى: تقييم نقدى لكتابات يحيى حقى، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة ١٩٦٥، ص ١٢.

(١٤) قنديل، ص٢٤.

(١٥) توفيق الحكيم بين الأمل والخوف، فى مجلة الحديث، فبراير ١٩٣٤.

(١٦) خليها، ص ٤٤، والتقسيم بين المحاكم الأهلية والمحاكم المختلطة (الأجنبية) استمر حتى ١٩٤٩.

(١٧) خليها، ص ٦٠.

إضافة إلى ذلك كان والداه مشغولين بترتيب حياته فى خطـوط أكثـر انتظامًا وملاءمة لعضو فى عائلة حقى.(١٨) وقد رتبا له بالفعل عملاً مع قسم النيابة العامة هو معاون إدارة. وكانت مهمته أن يطبق القوانين الزراعيـة، ويجرى التحريات فى قضايا الجنح الصغيرة، أما فى قضايا المخالفة الجنائية فكان دوره مجرد جمع المعلومات ريثما يصل النائب العام، فهو وحده الـذى يستطيع أن يحلّف اليمين.

فى عام ١٩٢٧ أرسل يحيى حقى إلى منفلـوط، وهـى واحـدة مـن مستعمرات كثيرة رملية اللون منتشرة على جانبى السكة الحديد من القـاهرة إلى أسوان، متداخلة مع أراضى وادى النيل الممتدة التى لا تتغير. ولأن حقى يعتز بذكريات هذين العامين اللذين قضاهما هناك، واختزنهما فـى صـورة ماض بعيد وإن كان بالغ الوضوح؛ فإنه يرفض العودة إليها ما لم تتغير. غير أنه لم يكن بإمكان منفلوط أن تتغير حتى بعد مرور أكثر من خمسين عامًـا. لم يزل بيت حقى القديم هناك فى شارع البستان، ويعرف باسم منزل الباشا. ولا يزال ابنا صديقه القديم سيمون ماكسيموس وابنته يعيشون فيـه. معظـم الشوارع غير مرصوفة، ووسيلة المواصلات الأساسية لا تزال هى الحمار، على حين يمكن للأغنياء أن يستخدموا عربـات قديمـة بعجلتـين يجرهـا الحصان. وتعج المدينة بالنشاط من الخامسة صباحًا حتى العاشرة لـيلاً، إذ يعود الهدوء؛ فتغلق المحلات الصغيرة الصدئة، وتجمع المقاهى أكواب الشاى وعلب النرد وتنزل المزاليج المعدنية. وشيئًا فشيئًا تخلو الـشوارع إلا مـن كلاب تنبح وأشخاص يسرعون بالعودة إلى البيت.

ومن الواضح أنه رغم أنهما كانا عامين بالغى الأهمية بالنسبة لحقـى، فإنهما كانا على قدر من الصعوبة. وبصفته موظفًا حكوميًا، كان منقطعًا كليةً عن الناس الذين كان يتوق لمساعدتهم، مكرسًا جهوده للقضاء على القـوانين

(١٨) كان ينظر إلى العمل بالحكومة فى ذلك الزمان بـاحترام كبيـر، وشـاع المثـل التالى:"إن فاتك الميرى اتمرغ فى ترابه". انظر خليها، ص ٤٣.

الظالمة. فخلال إغراق الأسواق بالقطن على سبيل المثال، أصدرت الحكومة أمرًا بألا يزرع بالقطن إلا ثلث الأراضى الصالحة للزراعة. غير أن القانون لم ينشر إلا بعد أن نبتت البذور. كان على حقى أن يتجول مع البوليس ليجتز كل النباتات التى تتجاوز الحصة المحددة، وكان عليه بالليل أن يحرق هذه النباتات بالجازولين الذى يضطر الفلاحون إلى دفع ثمنه.(١٩) وكثيرًا ما استنكر هو قسوة موظفى الحكومة الآخرين وجشعهم، هم الذين لا يعنيهم إلا الكسب مهما يكن الثمن. كانت تجاربه فى منفلوط من غير شك تجارب حيوية، بالنسبة لتطور تعاطفه العميق مع الفقراء والمسحوقين.(٢٠)

ورغم أنه كان مقطوعًا من الناحية المادية عن أسرته خلال هذه الفترة، فإنه ظل على اتصال معهم بالكتابة خصوصًا أخاه الكبير إبراهيم، وهو وطنى وأديب ساعد فى تحرير جريدة كانت مثار خلاف، هى جريدة السفور. وقبل أن يغادر القاهرة ووطنه قضى يحيى ساعات عديدة منكبًا على كتب إبراهيم العربية والأجنبية. كان حبه للأدب كبيرًا، لدرجة أن إبراهيم قدم أخاه لمجموعة أدبية ملتزمة، هى المدرسة الحديثة، التى كان أعضاؤها يناضلون من أجل الحقوق السياسية والعدل الأجتماعى.(٢١) وساهم يحيى فى مجلتهم: "الفجر" (١٩٢٥-١٩٢٦) بعد أن نشر أولاً فى مطبوعة سكندرية هى "وادى النيل"، بعض المقالات المنفصلة عن محامين مصريين وأوروبيين، وفى السياسة الأسبوعية نشر قصة قصيرة "الدرس الأول" (١٩ يناير ١٩٢٦) وهى قصة متميزة لا باعتبارها المحاولة الأولى لكاتب

---

(١٩) خليها، ص ١٥٢. وقارن مع توفيق الحكيم: يوميات نائب فى الأرياف (القاهرة ١٩٣٨) حيث يتم تغريم الفلاح لغسله ملابسه فى النهر وهو المصدر الوحيد للماء الجارى فى القرية. (ص ٣٩).

(٢٠) انظر الفصل الثانى.

(٢١) ضمت المدرسة أحمد خيرى سعيد، ومحمود طاهر لاشين وحسن محمود، وحسين فوزى، ومحمود عزمى، وإبراهيم المصرى، وحبيب زحلاوى.

شاب فحسب، بل باعتبار أنها عمل قوى وناضج. وعلى العكس كانت القصص التي نشرها بعد ذلك في العام نفسه، تفتقر إلى ما في هذه القطعة الأولى من قوة وخيال.[٢٢] والحقيقة أن معظم ما نشره من قصص قبل مغادرته مصر إلى جدة في ١٩٢٩، بدا بالنسبة للدارسين المتأخرين صورًا قصصية؛ فالقضايا الوجودية كانت تمس مسًا رقيقًا حين ابتعد الكاتب الشاب عن التحدى، رافضًا أن يتجاوز الوصف إلى بناء حبكة. وفي عام ١٩٢٧ نشرت أول مقالة له في النقد الأدبي، وهي مناقشة للمجموعة القصصية الأولى للاشين: "سخرية الناى" (١٩٢٧). وكان مما له دلالة - كما يقول حقى - أن هذه المقالة كانت عبارة عن ناقد مغمور يكتب عن كاتب مغمور، ومع ذلك فقد نشرت هذه المقالة في صحيفة يومية هي كوكب الشرق.[٢٣]

في عام ١٩٢٩ عين يحيى حقى موظفًا في أرشيف القنصلية المصرية في جدة، وهي الوظيفة الأسوأ، لأنه جاء في ذيل قائمة المرشحين المقبولين. ويتحدث حقى ساخرًا عن السياسة المصرية الخارجية خلال النصف الأول من القرن العشرين. كانت الوظائف الدبلوماسية عبر العالم كلها مشغولة، لقد لاحظ ذات مرة أنه لم يتلق أية تعليمات على الإطلاق حينما غادر متجها إلى وظيفته، فقط سأله رؤساؤه أن يبلغ التحيات إلى الزملاء.[٢٤] وخلال هذه الفترة كرس معظم وقته للأدب أكثر من الدبلوماسية، قاضيًا معظم وقته في

---

(٢٢) "قلة ومشمش ولولو"، (١٥ يوليو ١٩٢٦) "الموت والتفكير" (٢٢ يوليو ١٩٢٦) "السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود" (١٩ أغسطس ١٩٢٦) "محمد بك يزور عزبته" (٢٨ أكتوبر ١٩٢٦) وكلها منشورة في صحيفة الفجر. "حياة لص" (١٠ ديسمبر ١٩٢٦) "قهوة ديمترى" (٢٢ ديسمبر ١٩٢٦) في جريدة السياسة الأسبوعية.

(٢٣) الفجر، ص ٨٨. وكانت المقالة موقعة باسم "لبيب". والآن يندم حقى أنه وقع كثيرًا من أعماله الأولى بأسماء مستعارة. وهو يشعر أن كثيرًا من مقالاته قد فقد(مقابلة مع حقى، القاهرة، ٢٧ مارس ١٩٧٩).

(٢٤) التليفزيون المصرى: نجمك المفضل، ٢٤ نوفمبر ١٩٦٣.

مكتبة القنصلية. ورغم أنه لم يكن غزير الإنتاج، فإنه ساهم ببعض المقالات لجريدة البلاغ مستخدمًا اسمًا مستعارًا هو "عبد الرحمن بن حسن الجبرتي". وبهذا حافظ على الرابطة القوية مع مصر من خلال مؤرخها العظيم في القرن التاسع عشر. وفى عام ١٩٣١ تم نقله إلى إسطنبول، حيث بقى لمدة ثلاث سنوات، يعيش مع عائلته ويتعلم التركية، ويراقب ثورة أتاتورك عن كثب. وخلال هذه الفترة جمع حقى انطباعاته عن صعيد مصر فى صورة قصص؛ فقد كتب بين عامى (١٩٣١-١٩٣٣) ما يسميه هو الآن "صعيدياته"، وهى القصص الخمس التى تقع أحداثها فى صعيد مصر. والحقيقة أن هذه القصص لم تجمع ولم تنشر إلا عام ١٩٥٥. وتحتوى مجموعة "دماء وطين" على "البوسطجى":حب مأساوى بين حبيبين شابين، و"قصة فى سجن": حب فلاح لفتاة غجرية، و"أبو فودة": الجريمة التى ارتكبها متهم سابق بسبب امرأة. والقصتان الأخريان من هذه الصعيديات تم نشرهما فى مجموعة "أم العواجز"، وهما "حصير الجامع": بيان للهوة بين الموظف والفلاح فى فترة ما قبل الثورة، و"إزازة ريحة": غرام شاب بنادلة فى حانة (رغم أنه يشار إلى هذه القصة باعتبار أنها "صعيدية"، فإن أحداثها تقع فى القاهرة، إنها وصف لما يمكن أن يحدث لقاهرى عند عودته إلى العاصمة بعد أن قضى بعض الوقت فى الصعيد).

فى عام ١٩٣٤ انتقل حقى من إسطنبول إلى روما نائبًا للقنصل ولمدة عامين. وعند وصول هتلر فى ١٥ مارس عام ١٩٣٩ استدعى حقى إلى مصر، حيث عين سكرتيرًا ثالثًا ثم ثانيًا فى وزارة الشئون الخارجية. وبعد عودته سرعان ما التقى حقى بدارس المتنبى محمود شاكر، الذى شجع الدبلوماسى على البدء فى نشر قصصه القصيرة فى صورة كتاب. ووافق حقى، وفى عام ١٩٤٤ نشرت "قنديل أم هاشم".(٢٥) وتحكى قصة العنوان عن شاب اسمه إسماعيل يعود إلى مصر بعد سبعة أعوام قضاها دارسًا لطب

---

(٢٥) هى مجموعة من القصص القصيرة كتبت بين عامى ١٩٣٩ و١٩٤٠.

العيون فى بريطانيا. لقد أصابته صدمة عميقة بسبب الفقر والجهل المحيطين به؛ فابنة عمه وخطيبته تعانى من شىء قريب من العمى فى عينيها، وتعالج بزيت قذر وإن كان محاطًا بالقداسة، وكان بصرها يتدهور باطراد. هاج إسماعيل وذهب إلى مسجد السيدة زينب حيث يوزع ذلك الزيت، وفى ثورة من الغضب حطم القنديل. وبعلمه أصر على أن يعالج البنت بنفسه. ولكن سرعان ما أصبح واضحًا أن العلم الغربى لا يصلح لحل المشكلة. تصبح البنت عمياء ويترك إسماعيل بيته. ويمضى الزمن ويأتى رمضان. ويعجب إسماعيل للميدان الواقع أمام مسجد السيدة وفجأة، على نحو يكاد يكون صوفيًّا، يمتلئ بالحب والفهم، وذلك انعكاسًا لضوء يغمر الميدان فجأة. يعود إلى بيت والديه حاملاً شيئًا من زيت القنديل. تعالج خطيبته بالطريقة التقليدية ولكن على يدى طبيب متعلم فى الغرب. من الناحية العاطفية تنقسم القصة إلى ثلاث مراحل: الأمن، مرورًا بالاشمئزاز والتمرد، ووصولاً إلى القبول العقلى بالحاجة إلى العلم الغربى المعتدل مع بعض المعتقدات والخرافات المحلية الخاصة. ورغم أن الفكرة القائلة بالتوفيق بين العلم الغربى والفلسفة الشرقية هى الآن فكرة مقبولة، إلا أن "قنديل أم هاشم" أثارت عند ظهورها ضجة كبيرة فى مصر.

ومن المثير أن سيد قطب كان قد ضمن كتابه "كتب وشخصيات" فى عام ١٩٤٦، فصلاً عن "قنديل أم هاشم". وكواحد من الإخوان المسلمين رحب بعودة إسماعيل إلى الإسلام. ولم يكن نقد سيد قطب إلا النقد الأول من كثير من النقد الذى كتب بعد ذلك عن قنديل أم هاشم. ويتعجب حقى حسرة لأن الناس يتصورون – فيما يبدو – أنه لم يكتب أى شىء آخر.

فى ١٩٤٩، وبعد عشر سنوات قضاها حقى فى مصر، أرسل مرة أخرى إلى الخارج، سكرتيرًا أول هذه المرة للسفارة المصرية فى باريس، وفى عام ١٩٥١ كان قنصل السفارة المصرية فى أنقرة. ثم كانت أعلى نقطة وصل إليها فى مسيرته الوظيفية مع تعيينه سفيرًا فى ليبيا لمدة عام واحد، هو

عام ١٩٥٣.[٢٦] وحين كان في باريس التقى بجيني جيهو Jeanne Guihot وهي رسامة بريطانية وكاتبة قصة قصيرة، وفي ٢٢ سبتمبر ١٩٥٥ تزوج حقي للمرة الثانية. كان زواجه الأول في عام ١٩٤٤ من فتاة مصرية هي كريمة عبد اللطيف سعودي، وهي ابنة محام وعضو برلمان عن الفيوم. كانت قصة لقائهما قد رويت بطرق متعددة، غير أن الرواية التالية هي الرواية التي حكتها لي ابنته نهى: إن صديقًا لأبيها شجعه على الذهاب إلى قطار المعادي ليعجب بواحدة من أختين جميلتين كانتا تسافران يوميًا إلى القاهرة. ذهب حقي كما طلب منه، لكنه وبالصدفة أعجب بالأخت الخطأ. كان متأثرًا جدًا، فطلب يدها، وفاز بها. غير أن الزواج لم يعش طويلاً؛ فقد انتهى بمأساة عندما ماتت كريمة بعد ذلك بشهور، تاركة وراءها بنتًا صغيرة ربتها بعد ذلك جدتها لأمها وعمتها.[٢٧] بهذا الزواج الثاني من غير مصرية ترك حقي الخدمة في الخارجية ليعمل مديرًا عامًا لإدارة التجارة الداخلية. كانت هذه سنة الفراغ الوظيفي التي سمحت لحقي أخيرًا أن يركز على كتابته؛ ففي السنة نفسها التي صدرت فيها "دماء وطين" و"أم العواجز" – أي سنة ١٩٥٥ – نشر حقي أيضًا وعلى حسابه الخاص، روايته الوحيدة "صح النوم". ورغم أنه يزعم أنها لا علاقة لها بالسياسة، فإن هذا العمل كان صدى لعدم الرضا عن الجوانب الدكتاتورية في النظام الحاكم الذي يمتدحه الآخرون، وذلك بعد ثلاث سنوات فقط من قيام الثورة. فبطريقة تكاد تكون تخطيطية عامة، يقدم حقي إحدى القرى قبل وبعد وصول واحد من أبنائها من العاصمة حيث كان يدرس. ورغم أن فضائل التحديث المصطنع كانت واضحة (والقطار كان أوضح الأمثلة على ذلك) فإن الواضح أن القرية كانت قد فقدت مباهجها والتعاون بين أبنائها. فكل واحد من أبناء القرية غريب عن جيرانه وهو يسعى وراء هدفه هو. وفي غمار هذا التنامي العام للتمحور حول الذات، لم

---

(٢٦) قنديل، ص٤٠-٤٧.

(٢٧) مقابلة مع نهى حقي، القاهرة، ٤ أبريل ١٩٧٩.

يلتفت أحد إلى استحواذ ابن القرية الذى تعلم فى المدينة على السلطة. إنه يعرف الجميع، ويرى الجميع، وهكذا يسيطر على الجميع.

لقد قرر حقى أن يتحمل بنفسه تكاليف طباعة هذه الرواية، حتى يتمكن من فرض الصورة التى ستظهر عليها الرواية؛ إذ يجب أن يكون تقديمها متقشفًا، ويجب أن يكون العنوان على الغلاف مطبوعًا وليس مكتوبًا بالخط العربى المزركش. كان ينبغى ألا تكون هناك امرأة على الغلاف (كما كان الحال مع "عنتر وجولييت"، برغم أن الصورة لم يكن لها علاقة بالمحتوى). خمسة آلاف نسخة تم توزيعها على بائعى الجرائد بالقاهرة، حيث بقيت معروضة للبيع لمدة أسبوعين بسعر عشرة قروش، هنا سحبت النسخ وشق حقى طريقه إلى الناشر (الأخبار) ليرى إلى أين وصل المشروع. إن حذره من القارئ العام فعل فعله إلى أبعد مدى؛ فقد بيعت ١٢٥ نسخة فقط، أما الباقى (٤٨٧٥ نسخة)، فقد شحن فى تاكسى ونقل على الفور إلى سور الأزبكية، حيث بيعت النسخ بنصف قرش للنسخة.

وفى عام ١٩٥٦ انتقل حقى إلى مكان أكثر ملاءمة له مديرًا لمصلحة الفنون، وهى فرع جديد فى وزارة الإرشاد القومى. كانت هذه هى المحاولة الأولى من قبل الحكومة المصرية لتنظيم المعلومات الثقافية من خلال وضع كل الفنون تحت سلطة واحدة. هنا تمكن حقى من تكريس مزيد من الوقت لمشروعه الأدبى؛ فسيرته الذاتية التى تتحدث بالتفصيل عن الوقت الذى قضاه فى منفلوط نشرت مسلسلة فى صحيفة الجمهورية، ثم ظهرت فى شكل كتاب عام ١٩٥٩ تحت عنوان "خليها على الله". وفى العام التالى نشر المجموعة الأولى من مقالاته فى النقد الأدبى "فجر القصة المصرية"، وهى بحث تحليلى لتطور القصة القصيرة والرواية فى مصر بين عامى (١٩١٤-١٩٣٤) (من "زينب" لهيكل حتى "عودة الروح" لتوفيق الحكيم). وتتضمن هذه المجموعة من المقالات وصفًا تفصيليًا لحياة وأعمال كل من هيكل، ومحمد تيمور، ومحمود طاهر لاشين، والمدرسة الحديثة، وعيسى عبيد، وتوفيق

الحكيم، وهو الأخير بينهم الذى يسجل نهاية فجر القص النثرى. غير أن السنوات الأربع التى كان فيها حقى مديرًا لمصلحة الفنون لم تكن منتجة على مستوى حياته الشخصية فحسب، فقد كان لها مغزاها على مستوى دوره الوظيفى أيضًا؛ فكثيرًا ما كان الثناء على دور حقى فى تطوير الفنون جميعًا، والفن الشعبى على وجه الخصوص.(٢٨)

وذات يوم من أيام عام ١٩٥٦ اتصل به فتحى رضوان وزير الثقافة، وأخبره أن تيتو قادم فى زيارة، وأنه لابد من تنظيم حفلة. واقترح رضوان على حقى أن يذهب إلى شارع الهرم لتجميع راقصات إسبانيات ومجريات من الملاهى الليلية فى ذلك الشارع. وقد عبر حقى عن فزعه من هذا الموقف فى كتابه "يا ليل يا عين". إنه يتساءل: هل نحن فقراء معدمون لا نملك شيئًا، حتى نضطر إلى الاستعارة، ومن أين، من الكباريهات؟ والأهم من هذا، هل بلغ بى الحال بعد العمر الذى قضيت أن أصبح إمبرزاريو؟(٢٩) لا، لقد قرر حقى أن زيارة تيتو يجب أن تكون مناسبة لأول عرض رسمى للفن المصرى الحقيقى. بعد بحث طويل كان العرض جاهزًا: أولاً أوركسترا تعزف مقطوعات من الفولكلور المصرى، ثم عزف على العود يقوم به خمسون بنتًا فى وقت واحد، وفى النهاية عزف منفرد على الطبلة البلدى. وكانت هذه هى المرة الأولى التى تسمع فيها الطبلة فى مكان غير المقاهى وفرق الموسيقى الشعبية.(٣٠) عرض الحفل على مسرح الأوبرا، وكان نجاحًا كبيرًا.

وظهرت فرصة أخرى للتنقيب فى الموروث القومى أو الفولكلور، وذلك عند التبادل الثقافى مع الصين. أرسلت فرقة من فرق الرقص الشعبى

---

(٢٨) انظر خاتمة هذا البحث، فهى توضح مكانة حقى بين كتاب مصر المعاصرين، بمن فيهم طه حسين، ومحفوظ، والحكيم.

(٢٩) يا ليل، ص ١٢.

(٣٠) نفسه، ص ١٢٥.

الصينى إلى مصر، ووقعت على حقى مسئولية رد الجميل فى عـام ١٩٥٧. وكان السؤال: هل لدى المصريين رقص شعبى؟ وبعد البحث بدا أن هنـاك رقصتين ونصف: الرقص النوبى، والحجالة (وهى رقصة بلدية من شـمال الصحراء الغربية)، ونصف رقصة هى التحطيب من صعيد مصر.[٣١] وقـد شكا حقى من أنه لم تكن هناك سوى رقصات قومية محدودة، ولم يكن هناك سيرك قومى، مع أن الشوارع كانت تعج بالمؤدين المحتملين. لقد كانت قاهرة القرن التاسع عشر مدينة مثيرة، مليئة بعروض الحيوانات، والطيـور التـى تتكلم، والمهرجين والأكروباتية. أما اليوم، فشارع التسلية الوحيد هو أجهزة التسجيل وأجهزة الراديو.[٣٢] وكانت الحصيلة المهمة لاهتمام حقى بـالفنون الشعبية، وبإضفاء الطابع المؤسسى عليها، تأسيس فرقة محمود رضا للرقص الشعبى. وقد تم تكوينها من راقصى الباليه وأيضًا من راقصات الكباريهـات و"البيوت سيئة السمعة".[٣٣] وكان أول عرض للفرقة أوبريت "يا ليل يا عين" وتحكى قصة الحب المثيرة بين أميرة البحر "عين"، وصياد من صعيد مصر هو "ليل".

بيد أن اهتمام حقى لم يكن بالفنون الشعبية وحدها؛ فقـد تـم تأسـيس أكاديميات ومسارح ودور سينما لعرض الأفلام المصرية والمستوردة، حين كان هو مديرًا لمصلحة الفنون.[٣٤] لقد شجع أيضًا على تكـوين أوركـسترا القاهرة السيمفونى ومجموعات الأوبرا. وفى عام ١٩٥٩ موّلت وزارة الثقافة مسحًا شاملاً لموسيقى الصعيد والموسيقى النوبيـة. وقـد شـجعت النتـائج السلطات على رعاية الرسامين، والمؤلفين الموسيقيين، والنحاتين، والشعراء،

---

(٣١) التحطيب رقصة يقوم بها الرجال فقط. ليست هناك خطوات محددة، والمهـم هـو استخدام العصا(الحطب)، والغرض من الرقصة هو استعراض القوة (المروّة).

(٣٢) انظر جريدة المساء، ٢٥ اكتوبر ١٩٦٥، و٢ فبراير ١٩٧٠.

(٣٣) خقيبة، ص ٨٣.

(٣٤) مقابلة مع محمود الحضرى، مخرج نادى السينما، ٢ أبريل ١٩٧٩. قال إن كثيـرًا من المخرجين الشباب بدأوا عملهم تحت رعاية يحيى حقى.

وصناع السينما من هذه المناطق. وكان هذا الاهتمام بالمستوى التأسيسى للثقافة طريقًا لتأسيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وهو الذى نظم فى عام ١٩٧٠ مؤتمرًا للثقافة الجماهيرية. ونتيجة للجهود الجادة التى بذلت لعمل أبحاث فى مجال الموروث الشعبى، كان النهوض بالوعى بقيمة الذات. كان تشجيع الدارسين على الذهاب والعيش والعمل مع الفلاحين (تمامًا كما فعل حقى قبل ذلك بسنوات) بحيث كان لابد للموروث الشعبى أن يصبح جزءًا فاعلاً فى حياة المصريين المحدثين التى أخذت طابعًا غربيًا.

وحين تم حل مصلحة الفنون فى عام ١٩٦٠ انتقل حقى إلى دار الكتب القومية، حيث بقى هناك مستشارًا لمدة سبعة أشهر. وخلال هذه الفترة نشر "عنتر وجولييت"، وهى مجموعة أخرى من القصص القصيرة تتناول فى معظمها سكان المدن، ألحقت بها بعض الصور القصصية. وقصة العنوان تحكى عن كلبين، الكلب الأجرب عنتر والكلبة الأنيقة جولييت. وذات يوم غادرت جولييت قفصها الذهبى، وكان هذا – ويا للمفارقة – هو اليوم نفسه الذى خرج فيه للسرقة المسئولون عن حظيرة الكلب، وبالصدفة البحتة تم ضبط الكلبين كليهما. كانت صاحبة الكلبة جولييت فى حالة هيستيرية، وأرسلت زوجها لإنقاذ حبيبتها الكلبة، أما أصحاب الكلب عنتر فلم يستطيعوا حتى أن يتحملوا فكرة دفع غرامة لأجل أن يكون كلبهم الحبيب حرا. هذا النوع من المفارقة يمكن ملاحظته على مدار المجموعة التى أخذت اسمها من هذه القصة؛ إذ يتبدى فيها ألاَّ حل للظلم الاجتماعى سوى القبول به على مضض.

فى عام ١٩٦١ نشر حقى واحدة من أفضل قصصه المعروفة – "الفراش الشاغر" – فى مجلة "الكاتب" الأدبية. إنها قصة مثقلة برمزية الموت؛ إذ يصف فيها مسيرة شاب كانت مطالبه فى الحياة كبيرة لدرجة أنه كان عاجزًا تمامًا عن أن يعطيها نفسه. ويكشف حقى عن تمركز الشاب حول نفسه تمامًا، وذلك من خلال وصف تفصيلى لحياته الجنسية المريضة. بعد

فشله فى الكلية، يقرر الشاب أنه يجب أن يتزوج، وزوجته رغم أنها يجب أن تكون بريئة، فإنها يجب ألا تكون ساذجة، على الأقل حتى لا تلقى عليه من البداية بمسئولية هائلة. وطبقًا لهذا يختار فتاة صعيدية مات زوجها بعد ثلاث سنوات من زواجهما. تحولت البنت رغم عيونها المسبلة إلى شيء برِّى يحترق بالرغبة. يتقلب الشاب فى الرعب ويسمح لها بالمغادرة فى غضون يومين. وبحثًا عن شريك أكثر سلبية، يذهب الشاب إلى بيوت الدعارة، لكنه يجد أن البغايا أيضًا يمكن أن تكون لهن مطالب. بعدها يتحول إلى شاذ جنسيًّا مع مغسل الموتى. وهذا الأخير سرعان ما يصبح كثير المطالب، ويكتشف أن الطريقة الوحيدة التى يستطيع بها أن يثير اهتمام الشاب، هى أن يقدم له جسد عروس ماتت فى الليلة السابقة لزواجها. وبهذا الفعل المرتبط بالخوف المرضى من الموت، يدمر الشاب نفسه فى النهاية، ويؤخذ إلى مستشفى الأمراض العقلية. إن نهاية كهذه من النهايات الموصوفة لأولئك الذين لا يستطيعون النظر خارج أنفسهم، أولئك المكبلين برغباتهم.

ومن مايو ١٩٦٢ حتى أكتوبر ١٩٧٠، أى بعد شهر من وفاة عبد الناصر، كان حقى رئيسًا لتحرير مجلة "المجلة" الأدبية. وتشمل هذه الفترة حربى اليمن و١٩٦٧، والنمو الواسع فى التعاون الاقتصادى الدولى الذى قاد إلى افتتاح السد العالى. والشيء المهم بالنسبة لرئاسة يحيى حقى لتحرير المجلة أنه قدم كتَّابا كثيرين من الشباب لجمهرة القراء المصريين. (من هؤلاء مثلاً عبد الحكيم قاسم). ومن دون مبادرته هذه ربما لم يكن ممكنًا أن تجد أعمال هؤلاء الكتاب طريقها إلى النور. على أن حقى كان يشكو من صعوبة هذه الفترة بالنسبة لرئيس تحرير مغامر؛ ذلك أن هؤلاء الكتاب الشبان كانوا من الالتزام بحيث إن معتقداتهم السياسية كانت تثقل فنهم. إن شيوعيًّا شابًّا كان قد خرج لتوه من السجن، جاء إليه طالبًا النشر، ووافق حقى طالما أن الموضوع غير سياسى، ومن رعبه أنتج الشاب مقالة عن بافلوف.[٣٥]

---

(٣٥) مقابلة مع يحيى حقى، القاهرة، ٢٧ مارس ١٩٧٩.

مرة أخرى كانت البيئة ملائمة للكتابة الإبداعية، وبين عامى (١٩٦١-١٩٧٢) نشر حقى تسعة كتب، ففى عام ١٩٦١ ظهر كتابه الثانى فى النقد الأدبى "خطوات فى النقد"، ويضم مقالات مكتوبة بين عامى (١٩٢٧ و ١٩٦١) (منذ "سخرية الناى" للاشين حتى "المستحيل" لمصطفى محمود). وتتناول هذه المقالات كتابًا مصريين وكتابًا أجانب على السواء مثل تورجينيف وإدجار ألان بو. وفى عامى (١٩٦٢ و١٩٦٥) نشر مجموعتين من المقالات: الأولى كانت "فكرة فابتسامة" وهو ملخص واف للنقد الاجتماعى، والثانية كانت "دمعة فابتسامة"، وهى مجموعة من الحكايات الطريفة. أما "تعال معى إلى الكونسير" عام ١٩٦٩، فيأخذ شكل كتاب تمهيدى فى الموسيقى؛ فحقى يشرح للمبتدئ ماذا يحدث بالضبط فى كونشيرتو من الموسيقى الكلاسيكية الغربية، واصفًا الآلات الموسيقية المختلفة والطقوس المصاحبة. كما أنه يقدم بعض النقد المعقد عن مؤلفين موسيقيين وعازفى كمنجات معينين، كاشفًا عن خبرة واسعة ومتنوعة بالموسيقى الكلاسيكية الأوروبية. وفى العام نفسه نشر "حقيبة فى يد مسافر"، وهى حكاية رحلة قام بها إلى فرنسا؛ ففى سلسلة من الصور المدهشة يتقدم للقارئ بتصوره عن مشكلة التغريب. وجاء "ناس فى الظل" عام ١٩٧١، بعد عام من توقفه عن رئاسة تحرير مجلة "المجلة"، وبعد عامين من حصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب. ويضم "ناس فى الظل" صورًا عن الخدم وكورس الراقصين والباعة المتجولين، وباعة اليانصيب، أولئك البشر الذين يعيشون على هامش المجتمع. وشهد عاما (١٩٧١ و١٩٧٢) نشر الكتابين الأخيرين فى النقد الأدبى، وهما "عطر الأحباب" ١٩٧١، و"أنشودة للبساطة" ١٩٧٢، ثم مجموعة من المقالات بعنوان "يا ليل يا عين" ١٩٧٢. ويقدم عطر الأحباب صورًا لأدباء من قبيل جاهين، ومحفوظ، وعمه محمود طاهر حقى، ومصطفى عبد الرازق، وعباس علام. ويتخذ الكتاب شكل ذكريات لا شكل تحليل لنص، ومن ناحية أخرى تحتوى المجموعة الثانية من

المقالات النقدية على عدد من المقالات التكنيكية عن الفن ووظيفة الفن. إنه ينتقد الكتاب المعاصرين نظرًا لأسلوبهم الفقير واستعباد الموضة لهم. لم يعد راغبًا فى التسامح مع النزوع المتزايد نحو التجريد وميوعة التعبير. والمقالة الأخيرة مشروع عن الشاعر الهندى غالب. ويضم "يا ليل يا عين" مقالات عن الأنشطة الثقافية، ويركز على أنشطة مصلحة الفنون التى لم تعمر طويلاً.

ورغم أن كتابه الأخير ظهر فى عام ١٩٧٢، فإن حقى استمر فى الواقع يكتب مقالات ومقدمات لكتب يكتبها كتاب الجيل الجديد. وكان عمله الأخير مقدمة لكتاب "الخبز والصمت" فى عام ١٩٧٧. كان حقى مهتمًا جدًا أن يتم بشكل جيد تقديم هذه القصص القصيرة التى كتبها كاتب سعودى. وكان شغوفًا بأن يقرأ الكاتب مقدمته. غير أن الكتاب ومقدمته كانا قد نشرا قبل أن يستشار حقى، سواء من قبل الناشر أو من قبل الكاتب. وشعر بالأسف لأن أحدًا لم يعلق على المقدمة. بعد خمسين عامًا فى عالم الأدب، كان من الواضح أنه يعد ما حدث نوعًا من الاستخفاف. ومن حينها لم يكتب شيئًا.(٣٦)

منذ عام ١٩٧٠ اعتزل حقى الحياة العامة بصورة أو بأخرى، رغم حضوره فى عدد من المقابلات فى الراديو والتليفزيون، وبهذه الطريقة لفت انتباه كثير من الناس ممن ربما لم يقرأوا له.(٣٧) ويزعم فؤاد دوارة أن يحيى حقى هو الآن أشهر كاتب فى مصر. وربما يكون هذا راجعًا إلى الدفء

(٣٦) قام فؤاد دوارة مساعد حقى فى مجلة المجلة، بجمع مقالاته المكتوبة على مدار أكثر من خمسين عامًا، ومبعثرة فى الصحف والمجلات. انظر الملحق رقم ١: الأعمال الجديدة.

(٣٧) عبر حقى عن أسفه حين قال الناس له:"رأيناك فى التليفزيون" وليس: "سمعنا ما قلت". وكان يشير إلى المقابلة التى أجراها معه فاروق شوشة بمناسبة عيد ميلاده الرابع والسبعين.

الشخصى الذى بعثه فى الشاشة. وفى عام ١٩٧٨ حكم جـائزة بيجاسـوس Pegasus للأدب التى ذهبت بالتساوى إلى سامى البندارى عن كتابـه "بيـت القوة" House of Power، وصبرى موسى عن روايته "فساد الأمكنـة". كمـا قضى بعض الوقت كاتبًا زائرًا فى جامعة برينستون وفى جامعة تكساس.

ويعد البعض يحيى حقى الأب الروحى لـلأدب المـصرى. وينتظـر كثيرون من الأدباء الشبان تشجيعه لهم، إن لم نقل إنهم يستلهمونه مباشـرة. إن مساحة ما يدين به جيل الشاب ليحيى حقى ربما نستطيع تقديرها من عدد من المقدمات التى طلبوها منه.(٣٨) يحيى حقى واحد من آخر الأدباء. ونظرة على مسيرته الأدبية التى امتدت لأكثر من نصف قرن، تكشف على الفـور عن المساحة بالغة الاتساع لاهتماماته ومشاغله. ويحيى حقى كناقد أدبى لـم يدرس أعمال الكتاب المصريين المعاصرين فحسب، بل درس أيضًا أعمـال كتاب غربيين وروس.. وكعاشق للموسيقى استعرض تقديره لموسيقى سـيد درويش، إلى جانب موسيقى باخ وسترافنسكى. وككاتب مقالة وقصة قصيرة، كتب عن الفلاحين والموظفين الذين يعيشون مع هؤلاء الفلاحين، كتب عـن الأولياء والشحاذين والمقموعين. لقد رصد القرن العشرين برهبة واضـحة، بحذر (وبيأس فى أحيان نادرة) وصف حروبه وحركاته الثقافية وابتكاراتـه وعقائده السياسية. إن قائمة اهتماماته لا نهاية لها، ومع ذلك يسرى بينها خيط رابط، وهو حب حقى لمصر، وبحثه عن الدور الذى يلائمه حارسًـا أمينًـا عليها.

---

(٣٨) انظر الملحق الثالث فى هذا الكتاب: مقدمات كتبها للكتاب الشبان.

الفصل الأول

الإيمان الجماعي
والتجربة الشخصية والفن

«.. ما يعتقده المرء عن الدين محوري بالنسبة لما يعتقده عن الحياة والكون ككل. فلكي يكون هنــاك أمل في الوصول إلى أي انسجام، لابد أن تــسعى إلى إجماع حول الأسئلة النهائية، أسئلة الإنــسان، والحقيقة، والمصير».

(ولفريد.ســي. ســميث:
المعنى ونهايـــة الـــدين،
نيويورك ١٩٦٤) ص٢١

الإسلام ليس ديناً فحسب، إنه طريقة في الحياة بالنسبة للجماعة التـــي يضمها الإيمان والتسليم لكلمة الله كما وصلتهم من رسوله محمـــد (ﷺ). وأن تكون مسلمًا معناه أن تشهد بأحدية الله ونبوة محمد، معناه أن تصلي خمـــس مرات في اليوم، وأن تؤتي الزكاة، وأن تصوم، وأن تؤدي الحج مرة واحدة على الأقل في حياتك. غيـــر أن الإســـلام - إذا تجاوزنـــا هـــذه الـــشعائر والمسئوليات الجماعية - هو المؤمن الفرد في بحثه عن الله.

وفي أعمال يحيى حقي، ليس الإيمان الجامد هو ما يفهمه القراء، وإنما ذلك الفرد الذي يسعى: رجل يؤمن متحمسًا بالله وبمحمد وبالرسالة المنزلـــة، لكن إيمانه ممتزج بألوان من إساءة الاستخدام كتبهـــا الـــزمن علـــى هـــذه الرسالة.[١] إن إسلامه - مثل إسلام الشرقاوي وكامل حسين - احتجاج ضد

---

(١) عطر، ص ١٠.

عدم قدرة الديانة المتحجرة على مساعدة الإنسان فى العثور على الحقيقة التى يخفيها الدين المتكلف.[٢] لقد علمت العلمانية المصرى المسلم فى القرن العشرين أن عليه ألا يخضع من غير تفكير لقواعد الدين المعاصرة، بل عليه أن يعود إلى جذور هذا الدين، وأن يحيى بهذه الجذور روح الدين. لقد ضربت الداروينية مصر، وجاء معها تمرد الشباب، كمال عبد الجواد ومجايليه[٣]، تمردهم على آبائهم، حاملى الديانة الساكنة المثقلة بالخرافة. ويزعم حقى أن الجيل الجديد، وهو يواجه هذا الصرح المتهرئ، كان لابد أن ينخرط فى الجهاد:

«.. لا من أجل زيادة فى الحوزة أو تحويل إنسان عن عقيدته، بل من أجل الترويج لهذه المبادئ السامية بين الناس جميعًا. هذا هو الدور الذى يفرضه التاريخ اليوم على بلادنا، ولو قامت به لدبت فى الدين ديناميكيته وتجلت كل فضائله وخرجت أمم الحضارة الإسلامية من قعودها وتخلفها إلى الحركة والتقدم».[٤]

الإيمان المتحجر عائقًا أمام المسعى الروحى:

الخطأ بالنسبة للإسلام اليوم – كما هو بالنسبة للدين فى عمومه – أنه تجمد فى بنية أحادية،[٥] إنه كل متكامل، سواء كان مقبولاً أو مرفوضًا، لكنه

---

(٢) بل إنه "من الممكن للإسلام فى تجليات معينة أن يغير فى دخيلة الناس، معنى الإله نفسه الذى يشهدون بوجوده، وذلك إذا كان هذا المعنى سيصبح غاية فى ذاته ولذاته" كى. كراج: مقدمة كتاب محمد كامل حسين ؟ قرية ظالمة"(ترجمة كى. كراج (أمستردام ١٩٥٩) ص: xviii

(٣) بطل ثلاثية نجيب محفوظ (١٩٥٦-١٩٥٧)

(٤) حقيبة، ص ١٠١.

(٥) يناقش كانتويل سميث Cantwell Smith استخدام مصطلحى "الإسلام" و"الإيمان" على مدار قرون، ويوضح كيف ساد الإسلام. فبينما" تكون النسبة بين االكلمتين فى القرآن واحد إلى خمسة لصالح الإيمان؛ فإن كلمة "الإسلام" فى عناوين الكتب العربية حتى=

لا يحتوى على مرونة التلاؤم مع الحاجات الفردية. والحق أن التمرد هو المخرج الوحيد بالنسبة لأولئك الذين لا يستطيعون التوافق مع المنع الصارم. بيد أنه التمرد الذى يأخذ شكل "دين فرد منعزل عن الجماعة، لا دين جماعة يعتز بها الفرد".(٦) وهذا ما يرفضه حقى باعتبار أنه عجرفة. والحل لا يمكن البحث عنه فى مثل هذه الهرطقة، بل فى تفسير الإسلام وفهمه المتجددين. إن إسلاما كهذا، رغم القواعد والنظم، يسمح للفرد أن يعبر عن نفسه بحرية. لقد كتب حقى كثيرًا عن الشاعر الهندى غالب الذى كان لإسلامه طابع شخصى جدًّا(٧). مرة - وحينما كان غالب فى مكة - قضى الليل إلى جانب بئر زمزم. ويبدو أن هذا كان سلوكًا دينيًا مقبولاً، حتى إننا نقرأ أنه وبعد ليلته التى خصصها للبئر، كان عليه أن يذهب ليغسل بقع الخمر من ثوب حجه. ومن الواضح أن الإشارة إلى الخمر إشارة صوفية تسمح لحقى ودون حرج أن يركز على خلوة غالب مع الله.(٨) ذلك أن هذا لم يكن ابتعادًا عن الدين، بل انغمار كامل فيه؛ أى وصول إلى ما يسميه المتصوفة "سُكْر".

وهكذا، ولكى يركز على الطابع الفردى للإسلام كدين ممكن للجميع، يفرق حقى بين الإسلام والعرب؛ "حاول الإسلام والعرب اقتحام أبواب أوروبا من أقصى الشرق".(٩) ومع ذلك فإن للاثنين قوات مشتركة. وفى

=نهاية القرن التاسع عشر تتجاوز قليلاً كلمة "الإيمان" بنسبة ثلاثة إلى اثنين. وتقفز هذه النسبة فى الأزمنة الحديثة إلى ثلاثة عشر إلى واحد". (ص ١٠٥).

(٦) عطر، ص٨-٩.

(٧) ميرزا أسد الله خان غالب (١٧٩٧-١٨٦٩) فى رسالة إلى مورشى هارجاباه تافتا يقول:" إنى لأحتضن كل كائن إنسانى، مسلما كان أو هندوسيًا أو مسيحيًا. كلهم عزيز على، وأنا أعدهم إخوتى" (انظر باوسانى: دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة (ليدن، لندن ١٩٦٥).

(٨) لم تكن صلوات غالب ركوعًا وسجودًا، بل كانت محاورة حميمة بين صديق وصديقه، وقد ربطت بينهما المودة والعتاب بل والدلال" أنشودة، ص ١٦٥. ويردد حقى مرات متعددة: " كان منتصبًا أمام ربه"، نفسه، ص ١٦٢-١٦٦.

(٩) دمعة، ص ٢٧.

مناسبة أخرى يكتب عن الشعر الذى كتب فى أوج ازدهار الإسلام وعظمة العرب.[10] وهذا الادعاء باستقلال الإسلام عن الارتباط بأى قومية واحدة يبدو تمجيدًا لإصرار أتاتورك على أن إسلام تركيا لابد أن يقطع صلاته بالجزيرة العربية. إن هجوم مصطفى كمال على الإسلام فى البداية كما يقول يحيى حقى، لم يكن على الإسلام نفسه، بل على اغترابه عنهم، والتركيز على الأصل وعلى الطابع غير التركى لدين الشعب التركى. لقد أيد استخدام ترجمات القرآن،[11] حتى يتكامل الإسلام التركى بشكل أكبر مع حياة شعبه، وذلك بجعلهم يصلون بلغة الدولة. ولأنه لا يمكن التخلى عن الإسلام دون تغريب الناس، فقد كان الخيار الوحيد أمام مصطفى كمال أن يقدم الإسلام تركيًا قدر الإمكان. والأمر الحيوى فى ذلك كان استبعاد كل أثر للصلة بالعرب.

كان هجوم أتاتورك على الإسلام إذن، هجومًا على العروبة: **وكان الدين هو السلاح الذى استخدمه.** لقد أصبح الدين أداة هوية، أداة لإدراك الذات كينونة مستقلة منفصلة. لقد كان قوة مفرقة فى عالم يبحث عن الخروج من بابل. إن أى محاولة لتدعيم الخلاف كانت عامل ركود، بل عامل تقهقر.[12] كان هذا حقيقيًا فى بداية القرن العشرين، وصار أوضح فى عام ١٩٤٨[13]. لقد كشف ظهور إسرائيل أن الدين، بالتكامل مع عنصرية

---

(١٠) فكرة، ص ٥٣.

(١١) بتحرير الإسلام من الارتباط بأمة واحدة، استطاع هو أن يستخدمه فيما بعد لتأييد أمة أخرى (دمعة، ص ٣٩).

(١٢) دمعة، ص ٥٤، وانظر أيضًا؛ حقيبة، ص ١٠٢، وصحيفة التعاون، ٢٣ مايو، ١٩٦٠.

(١٣) يمكن الاطلاع على توضيح شيق لموقف حقى من إسرائيل فى مقالاته وافتتاحياته كرئيس تحرير لمجلة "المجلة". وتبدو النغمة التى يستخدمها فى مقالاته السياسية المكتوبة مفصحة عن مشاعره الحقيقية. ففى يوليو ١٩٦٧ يصل القارئ لأول مرة إلى مدى ما لدى حقى من مرارة ونقد. فهو يستخدم الصيغة العادية للاحتفال=

صارمة، يمكن أن يصبح قوة مفرقة؛ فالدين اليهودى الذى أعيد تعريفه باعتبار أنه الصهيونية؛ أصبح نزعة عرقية مقدسة تبرر تأسيس أمة غريبة بالقوة، وتستبعد كل من لم يحمل بطاقة الحزب الصحيح. والحقيقة أن الصهيونية لم تكن مختلفة عن النازية.(١٤) كان تأسيس هذه الدولة العنصرية/الدينية وسط العرب هو الذى أيقظ حقى على التهديد الكامن فى الدين التنظيمى. وهو يؤكد أنه لكى يتقدم الإنسان فإن عليه أن يتجاوز الدين كنظام لتحقيق الهوية. هذه الحاجة للاختلاف، للاستبعاد، غريزة بدائية تقضى بتحريم التقدم. والحق أن يحيى حقى صدى لراذاكريشنان Radhakrishnan (١٥) فى إصراره على أن تركيز الدولة الصهيونية على الدين قضى على الأمل فى وجود عالم متناغم. لقد أصبحت المشكلة الفلسطينية مشكلة الإنسانية.(١٦) والمشكلة ليست أن إسرائيل جعلت

=بثورة يوليو: يثنى على إنجازات كالسد العالى، والإصلاح الزراعى، والتقدم فى المسرح والفنون الشعبية، ودخول مصر إلى المجال الأدبى الدولى مع ترجمة مسرحية توفيق الحكيم "يا طالع الشجرة". ثم بعد ذلك وفجأة يقطع استرساله ليشرع فى نقد لاذع للولايات المتحدة، تلك التى تحدت مصر من البداية، ومن خلال الرئيس ويلسون، أن تنفتح على النشاط الثقافى الأمريكى، ثم قامت بعد ذلك وعلى نحو غادر بزرع إسرائيل فى قلب العالم العربى لتبذر بذور الغضب والكراهية. فى أغسطس انزوت كل الإشارات المواربة إلى الشر الذى تمثله إسرائيل ومن يعاونونها. إنه يشعر هو نفسه بأنه محاط بالأعداء، وأن الصهيونية التى خلقت أولئك الأعداء تشبه سرطاناً، سرطاناً ينمو بين الأمم العربية، إنها مشاعر تستيقظ بعد أن ماتت منذ أيام الصليبيين. لقد تمزق حلم امتزاج الأديان والأجناس فى تعاون عالمى. لقد استأصلت اسرائيل فرصة التطور، وقدمت الشك، وعممت فقدان الثقة."هذه هى نكبتى الروحية.. ووجدتنى أرتد إلى التعصب" دمعة، ص ٥٥.

(١٤) "ويؤكد هتلر أن النازية هى الدين الجديد الذى سيحرر البشر ويرفع عنهم إصرهم ويفك أغلالهم""، عطر، ص ١٢

(١٥) سرى سارفيبالى راذاكريشنان Sri Sarvepalli Radhakrishnan "روح العالم التى لم تولد بعد"، محاضرة افتتاحية ألقاها فى جامعة أوكسفورد (أكسفورد ١٩٣٦) ص ١٠.

(١٦) دمعة، ص ١٧.

آلافًا من الإخوة العرب بلا بيت. المشكلة أنها فرضت نفسها وسط جماهير متناغمة، فكان أن رجعت هذه الجماهير إلى نفسها لتدرك الاختلافات والسمات المميزة.(١٧) أصبح كل واحد واعيًا بنفسه كمسلم، أو كمسيحى، أو كيهودى، لا كمؤمن بإله واحد حقيقى، كل واحد يعد نفسه مصريًا، أو سوريًا، أو عراقيًا، وليس مواطنًا فى العالم. المشكلة التى تمثلها إسرائيل أبعد من مجرد قمع للحياة، إنها تعليق للتقدم. الموت جزء ضرورى فى الدورة الطبيعية، أما وقف التطور فليس كذلك.(١٨)

ومهما يكن من أمر، فإن الإسلام كدين يبدو وكأنه قد فقد ديناميته، أو كأن قلبه النابض أصبح محتجبًا. ووصف حقى للمساجد، وخصوصًا فى إسطنبول، توضيح جيد لذلك. إذ يبدو أنها لا تملك شيئًا لتقوله أبعد من عظمتها وجلالها الماديين.(١٩) إنها رمز للتخلف والجمود.(٢٠) ومع ذلك فإن هذه الآثار الصامتة تشير إلى قوة وحيوية اتسعت ذات يوم لقوة أمكنها أن

---

(١٧) اليهود المصريون الذين كانوا يعيشون حتى الأربعينيات فى سلام ووئام مع جيرانهم توقفوا فجأة عن أن يكونوا مصريين، مرة وللأبد. أصبحوا يهودًا، وأصبحوا أيضًا غرباء (عطر، ص ١٩٩).

(١٨) للاطلاع على رأى آخر فى دور إسرائيل فى وقف التطور مع إشارة محددة إلى العالم العربى يقول عبد الله العروى:" الحقيقة الواضحة التى لا يمكن إخفاؤها أن إسرائيل بمجرد وجودها عرقلت تطور العرب، وأصبحت واحدًا من الأسباب المعوقة لعمليات التأصيل المستمرة؛ فكل ليبرالى علمانى تقدمى يظهر وكأنه من مؤامرات الدعاية الصهيونية والإمبريالية " راجع عبد الله العروى: أزمة المثقفين العرب:النزعة التقليدية أم النزعة التاريخية؟ (باريس ١٩٧٤) ص ٢١٢.

(١٩) دمعة، ص ٢٥.

(٢٠) نفسه، ص ٦٢. " فى ذلك الزمان كان الأزهر، وعلى خلاف ما هو عليه اليوم إذ أصبح معزولاً عن القاهرة – كان قلب المدينة النابض؛ فمنه فقط كانت الثورات تندلع، وكانت صيحات الحرب تتجاوب. واعتاد سكان القاهرة أن يغلقوا أعينهم عن الأزهر ونشاطاته"، حقى:"الجوانب الفكاهية فى المجتمع المصرى أيام الجبرتى"، البلاغ، ١ أبريل ١٩٣٠.

تتحدى ما هو أبعد من التدخلات الخفيفة، من تحديها للغزو النابوليونى.(٢١) إن تاريخ هذه الآثار، وليس واقعها الحالى، يقف شاهدًا على العظمة التى تكشف بقوتها ضعف الإنسان. ما هذا الضعف؟ ليس شعورًا سلبيًا بانعدام التناسب، بل هو إدراك لعدم الكمال، ثم كفاح إيجابى حينئذ نحو الكمال المحمدى، الكمال الذى يمثله المسجد الكبير للسلطان حسن، رغم أن لـه جذوره فى الأرض فإنه يسمو مشيرًا إلى بعد هناك. ويرى حقى أن كماله نتيجة لتراكب قوى متناقضة: الأمان والخطر، الشوق الروحى والتخطيط الفكرى، الوعد والوعيد.(٢٢) فى فنائه المفتوح ككل مساجد القاهرة القديمة، يكون الإنسان مع الله ومع الطبيعة فى الوقت نفسه؛ لأنه هنا لا حجاب بينه وبين السماء، بينه وبين الكون كله.(٢٣) هذا المعنى للقاء المتعارضين يمكن العثور عليه أيضًا فى مسجد آيا صوفيا بإسطنبول، ولكن يا له من لقاء بارد!. فى عام ١٤٥٣ أصبح آيا صوفيا مسجدًا داخل جدران كنيسة، وظل المسجد والكنيسة متلازمين، كل منهما يمنح القوة للآخر. ومثل هذا الاتحاد للأبنية المعمارية الدينية يعبر بوضوح عن توق حقى لاتحاد الأديان. إن إدراك القيم المتبادلة تقوّى ولم يضعف بانهدام الحدود.(٢٤) ولكن بيت الله هذا أصبح بمرور الوقت متحفًا وفقد دفئه الروحى. لقد انطوى آيا صوفيا على نفسه، ولم يكن من الممكن حدوث تواصل من جديد. ومثل شخص جميل ولكن أبكم، كانت ابتسامته للعالم مجرد انعكاس لابتسامة منطوية على نفسها، ابتسامة "تثير الرثاء وليسَ الإعجاب". لقد تغلغل الخمود فى الدين المتحجر، وكان النموذج هو نفسه فى كل مكان: خمود وفساد.(٢٥)

---

(٢١) دمعة، ص ٣٢.

(٢٢) نفسه، ص ٥٩.

(٢٣) نفسه، ص ٣٣.

(٢٤) نفسه، ص ٤١.

(٢٥) يكتب حقى عن دور إمام الجامع فى إسطنبول الذى يخطب فى حشد من الناس عن شرور القذارة التى لا يمكن تطهيرها إلا بماء الورد الذى يبيعه لهم.=

على أن قدرية الترصد الخارجي لم تستطع أن تغير من طبيعة الإسلام، " فالإسلام جوهرة صلبة لم يكن لأدوات الكشط (التى استخدمها أتاتورك) أن تؤثر فيها.(٢٦) إنها القشرة التى يجب تمزيقها وتعريتها للكشف عن الجوهر، تمامًا كما "تكشط" مارى فى "قنديل أم هاشم" وبشكل مؤلم، قشرة إسماعيل المتحجرة، لتسمح لمن هو إسماعيل الحقيقى أن يتجلى(٢٧)، بعيدًا عن التعليم، وبعيدًا عن المعتقدات الموروثة، و بعيدًا عن سلطة الماضى عليه. وكما يقول حقى، يجب ألا يكون الدين مجموعة من القواعد الضيقة الواضحة بنفسها، لابد من دور للفرد. كما يختلف كل إنسان عن جاره، فكذلك تختلف طريقته فى الإيمان وطريقته فى الوصول للحقيقة.(٢٨) بالنسبة للبعض يكون الطريق هو الصلوات اليومية الخمس والحياة التى تقتدى بالسنة، بينما قد يتضمن الطريق بالنسبة لآخرين خطايا واضحة مثل السكر، وذلك كما كان الحال مع غالب.(٢٩) الإيمان، والحياة وفقًا لهذا الإيمان، هما إذن مسألة اختيار شخصى. المهم أن يكون كل إنسان حرًّا فى الطريق الذى يراه مناسبًا تمامًا لاحتياجاته. وما يغضب له حقى أشد الغضب هو الطرق

=(دمعة، ص ٢٣). إمام آخر فى منفلوط كان يحفظ خطب الجمعة التى سيلقيها كل أسبوع على مدار العام، بما فى ذلك شكر الله على فيضان النيل. وحين جاء فيضان النيل بالدمار الواسع فى أحد الأعوام، لم يغير الإمام فى نص الخطبة. (خليها، ص ١٨).

(٢٦) دمعة، ص ٣٩.

(٢٧) "كانت روحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها" قنديل، ص ٨٨.

(٢٨) ربما يمكن ملاحظة هذا التسامح بالنسبة للطرق الروحية فى رواية لاشين "حواء بلا آدم" (القاهرة ١٩٣٤). فرغم أن حواء قد شعرت بأنها استخدمت من قبل جدتها والحاج إمام، وذلك حين زعما أنهما يعالجانها بالرقى والتعاويذ. وكانت هى تعى تمامًا أنها إذا لم يكن لديها شيء لتقدمه لصالحهما، فإن عليها ألا تصدم معتقداتهما. كان المهم هو وجود معتقد.(ص ٤٨).

(٢٩) يشار إلى الخمر أيضًا مرتين فى علاقتها مع الدراويش؛ فهم يزعمون أنهم يقضون حياتهم كلها فى المسجد (الإسلام) بينما هم فى الحقيقة لا يفارقون الخمارة (الصوفية)، انظر دمعة، ص ٢١-١٠٤.

الصوفية التى تمنع على تابعيها العقائد المتحجرة، كما تمنع عليهم التفسيرات الصارمة للنصوص المقدسة(٣٠). لقد تم انتهاك الحرية وهى حق وشرط للمؤمنين الحقيقيين. حقاً إن التصوف النظامى - قبل كل العلوم الأخرى - هو الذى يثير الخلافات عبر سوء الفهم؛ ومن هنا إدانة حقى للتصوف غير الشرعى، وللدراويش الذين تتضمن ممارساتهم لحظات ذروة، وذلك من قبيل الرغوة فى الفم والسقوط على الأرض مغشيًا عليهم، ومثل الدوار والزعم بأن الخمر حين يشربونها يتم تطهيرها بأجسادهم الطاهرة.(٣١) وسيتضح أن أخلاق حقى مستمدة من الإجماع؛ فإذا هلل رجل لمسلم عظيم، وبرغم أن هذا سيبدو سلوكًا مخطئًا، فإن خطاياه حينئذ تصبح مغتفرة بالنظر إلى نتيجتها؛ فلأن كل شخص يحكم عليه بأنه أصبح مسلمًا ورعًا، فإن كل ما فعله يصبح حينئذ خالص النية.

الزهد بديلاً:

يقول حقى: لكى تعبد الله حقًا، عليك أن تتحرر من الزمان، ومن المكان، ومن الجسد خصوصًا. يقول: هذه هى الحرية التى يتسم بها المتصوفة الحقيقيون الذين يناضلون، لا من أجل البطولة فى معركة الحياة، بل من أجل تحرير الروح من عبودية البدن.(٣٢) ومن الغريب كما لوحظ منذ قليل أنه يرى هذه الحرية أحيانًا نوعًا من الهرطقة إذا أدت بالفرد إلى بناء دينه هو الخاص.(٣٣) ومع ذلك فإن هذه الحرية - بالنسبة لحقى - ليست حالة تكتسب، بل نعمة تمنح. إن السعى وراء مثل هذه الحرية لا يؤدى إلا إلى

(٣٠) نفسه، ص ١٤.
(٣١) نفسه، ص ١٣-١٤.
(٣٢) دمعة، ص ١٢.
(٣٣) انظر الهامش رقم ٧.

مزيد من التخندق فى سجن من حدود المرء الخاصة به هو وحده. يبـــدو أن حقى يستخدم حيلة بلاغية ليوفق بين تناقضاته؛ إذ تتـــدخل العنايـــة الإلهيـــة لتمنحه الإجابة. فإذا كان المؤمن قد أنعـــم الله عليـــه؛ فالحريـــة إذن وبكـــل انحرافتها الممكنة، تصبح مقدسة. والمؤمن نفسه يصبح صديقًا لله". وحين لا تكون هناك نعمة كهذه من الله يضطر المؤمن لاتباع القواعد والأصول، ولا يستطيع أن يتجاوز سجنه الدنيوى؛ فكل المحاولات لتحقيق مثل هذا التجاوز مدانة.(٣٤) قضية حقى الخاصة واضحة؛ إذ إنه عندما شعر منذ طفولته بشوق روحى عميق، عمَّد نفسه فى الأدب الصوفى، الإسلامى والهندوســـى علـــى السواء. ونتيجة لهذا بدأ يصبح نباتيًّا على نحوَ صارم، باعتبار أن هذه إحدى الخطوات "الموصوفة" فى الطريق إلى الاستنارة. وعرف من قراءاته مـــاذا عليه أن يتوقع، وحالما يبدو له أنه وصل إلى حالة معينة من الوعى، سيكون قد امتلأ بالنشوة، ليس هذا هو الوجد الصوفى، بل الرضا التام عن الـــنفس. وأصبح هذا أوضح حينما أدرك على نحو رومانتيكى، أن الـــسعادة البريئـــة التى عاشها طفلاً، حين كانت مغموسة فى أفكاره عن الله، أو حينمـــا كـــان يحضر الموالد أو حلقات الذكر، كانت تتجاوز بمراحل ما يشعر به الآن.(٣٥) هل كان ذلك لأنه عقلن ما كان ينتمى إلى منطقة القلب وليس إلـــى منطقـــة العقل؟ إن كل انتصار ظاهر على البدن، كان مجرد إعادة تأكيد من جسده أنه موجود كشىء يجب الفرار منه. ممزقًا بين وجوده الطبيعى غير العقلانـــى، وبين الله العليم بكل شىء، يتجه الإنسان فى حياته الزائلة إلى الاندماج مـــع أساس وجوده، مع الخلود، ولكن كيف؟ من خلال تلك الأشياء التى هى أبعد ما تكون عن ذاته العاقلة، عن جسده، عن لحمه، تلك الأشياء التـــى تـــضعه

---

(٣٤) تقول التعاليم الصوفية بأن الوصول لا يمكن أن يتحقـــق دائمًـــا بالجهـــد الطويـــل المحتشد، بل هو قبل ذلك هبة من الله. خطوات، ص ٩٠.

(٣٥) مقابلة فى ٢٢ مارس ١٩٧٩. وانظر أيضًا "مولد النبى"، فى دمعة، ص ٥٦-٦٠.

قريبًا من الحيوان، والتي يراها في جهله أشياء حقيرة، أشياء ينبغي تجاوزها.[٣٦] وكل انتصار من هذا القبيل ليس له من وظيفة سوى تحريك المفتاح في قفل السجن الجسدي.

ومن الغريب أن محاولة حقي في فقدان الذات، أدت إلى تأكيد جديد لهذه الذات.[٣٧] إن الفترة النباتية في حياته لم تؤد إلى التركيز على فرديته الزائلة فحسب، لقد أدت أيضًا إلى التعصب؛ إذ عندما تحول لأول مرة عن نظام حياته الطبيعي، عبر عن التقزز من فكرة ذبح الحيوان وأكل اللحوم. ألسنا - كل الكائنات التي خلقها الله - إخوانًا؟ ومع ذلك يبدو أنه واجه صعوبة في القبول بمثل هذه الأخوة، لا مع الحيوانات فقط، بل مع النساء أيضًا (باعتبار أنهن أنواع برية!). إن وصف حقي المتقزز للنساء اللواتي يتطاوسن بجاذبيتهن الجنسية، رغم أنهن أبعد تمامًا عن الحب الصوفي، يبدو وصفًا متناغمًا بطريقة ما مع عقلية الزهد. وبعبارة محلل نفسي معروف:

"إن الأدب الزاهد.. أدب مهموم بالتطهر الجنسي أكثر من اهتمامه بأي موضوع آخر. فالزاهد موجود لأنه يتعرض للإغراء، لا مرة واحدة بل مرات ومرات. والدور الوحيد للمرأة في الأدب الزاهد مثل كل الأشياء المنحطة أنها تثير الشهوة والرعب من الشهوة.. إن اجتناب المرأة على هذا النحو المهووس ينم عن رغبة شديدة وغير عادية في الاتصال"[٣٨].

إن رعب حقي من اللاعقلانية المشبهة بالحيوانات، يتم التعبير عنه بشكل واضح في قصة "سوسو"، حيث يصف إحساس الراوي بالاشمئزاز من

---

(٣٦) "غرائزنا وطبائعنا هي صورة مطابقة لغرائز الحيوان وطبائعه. أهذا جميل أم فظيع؟"، أم، ص ٥٦.

(٣٧) دمعة، ص ٤٨.

(٣٨) جي. إم. ماسون: سيكولوجية الزهد، مجلة الدراسات الآسيوية، المجلد الخامس العدد الرابع، أغسطس ١٩٧٦، ص ٦١٦. وانظر أيضًا: دمعة، ص ٧٩، و قنديل، ص ١٠٢.

الطفل المونغولي المستوحد. إذ إن حقي جعل الطبيب يقول: "هذه الكائنات لا تعمر طويلا، كأن الطبيعة تستيقظ من غفلتها وتمحو آثامها"(٣٩). الإثم هنا هو الطفل. أهي مجرد مصادفة أن نادلة الحانة الجميلة الساحرة في قصة "إزازة ريحة"، كان اسمها أيضًا "سوسو"؟

انطلاقات حقي في ممارسة الزهد تبدو محاولة مجهضة لمقاومة القيود الثقافية التي أدركها في نفسه. ولكنه بمرور الوقت استطاع أن يدرك أن تجنبه للحوم أصبح تعصبًا، أي نقيض ما أراد أن يفعله. طريق الزهد محاط بالمخاطر التي تترصدنا في كل زاوية، وجاهزة لاصطياد الغافلين.

اللحظة الروحية والاتصال بها:

وهكذا يكون مأزق حقي أن التجربة الشخصية، رغم كونها مثالية، فإنها تمثل شراكًا لا نهاية لها، وأن الدين المؤسسي - بغض النظر عن كونه مرشدًا روحيًا - هو أداة للسلطة.(٤٠) الدين المنظم هو العلاقة الاجتماعية التي

---

(٣٩) عنتر، ص ٤٤. (والتركيز على بعض الكلمات من عندي) وحيث إنه قد أشار فعلاً إلى الرغبة في قتل هذا "الوحش"، فإن القارئ مدعو للاعتقاد بأن الحادثة كانت خطأ الراوي في الأساس. ومن المهم أن نلاحظ أن حقي يكتب عن " محـو" الخطيئة (وليس البحث عن خلاص منها) وتلك نظرة إسلامية فعلاً للخطيئة. كما أن من الجدير بالذكر أن الراوي هو الذي يأخذ على عاتقه محو هذه الخطيئة المحددة، وذلك من خلال السماح للطفل أن يتفلت من بين يده وهو في الشرفة.

(٤٠) «يقدم خالد محمد خالد مرة أخرى تفرقة مشابهة، بين الدين الحقيقي والدين الزائف، بين ما هو جوهري وما ليس كذلك. غير أن الدين الحقيقي بين يديه فقد معناه في الحقيقة، وأصبح "مصدرًا للقوة ، والإخاء، والمساواة" ليس أكثر، موقفًا روحيًا أكثر منه عقيدة. بل إنه يقدم تفرقة أكثر حدة، وأكثر جرأة مما قدمه المفكرون السابقون عليه؛ فالدين الذي يتداخل في منطقة العالم الدنيوي دين زائف، إنه أداة للـ"كهانـة" في محاولاتها لاكتساب القوة والإبقاء على الناس فقراء جاهلين» أ. حوراني: الفكر العربي في العصر الليبرالي ١٧٩٨-١٩٣٩(لندن، ١٩٧٠) ص ٣٥٣.

التى تنشأ بين أناس يرون فى الدين وسيلة لشكل من أشكال السيطرة. ولكن لا مكان فى منظومة يحيى حقى المثالية لدين يلعب دوره كآلة من آلات السلطة؛ فالدين بالنسبة له مسألة شخصية، صوفية تكون فيها كل اللغات لغة واحدة، حديث مع الله. ويبدو أن المشكلة تنشأ حينما تتحول هذه اللغة وتتجه نحو التواصل، حينما يتحول الحديث مع الله إلى حديث إلى رجل. يبدو أن التجربة تفسدها الكلمات التى لابد من أخذها من العالم المادى، مهما تتخذ من قناع رمزى. ويدرك حقى هذا الفساد الذى يعتور التجربة إذ يزعم أن الفنان – وهو الصوفى الذى يعبر عن تجربة متسامية[٤١] – يولد من أول امرأة تكذب، لأنها كانت أول من قدح شرارة ذكاء.[٤٢]

ورغم أن التجربة المتسامية تجربة معطاة (لا تتعدى اللحظة، وليس لها من دافع غير نفسها) إلا أنها حين تخضع للعملية الفكرية، وحين يتم التعبير عنها، نستطيع أن نرى أن لها غاية مفروضة عليها، وهى الإقناع. وهذه الرغبة فى الإقناع هى التى تفقد التجربة ما يجعل منها تجربة شخصية، مما يحولها إلى وسيلة للسيطرة. وحين يتأسس دين التواصل الاجتماعى يدخل الفساد. إن نزوع إسرائيل إلى الاستبعاد، ونزوع تركيا إلى الاستبعاد، ليس مختلفاً عن نزوع ألمانيا النازية الاستبعادى، حيث يتم توظيف الأيديولوجيا السياسية كدين تفرضه الدولة. السلطة حقيقة من حقائق الحياة. وكذلك الحال

---

(٤١) دمعة، ص ٤٨.

(٤٢) يعيد حقى سرد القصة التى حكاها رسامو الكهوف عن اصطياد الرجل لرفيقته الثانية. فبعد اصطيادها توسل إليها أن تعود إلى كهفه حيث التقى برفيقته الأولى التى أزعجها هذا التحول الجديد فى الأحداث. قضت ليلة مختطفة تتساءل كيف يمكنها أن ترد على زوجها بعد خيانته. ووقعت أخيرًا على خطة. عند الفجر تمكنت من استهلاك رجل ثور كان زوجها قد انتزعها من فم أسد. وحين استيقظ زوجها أخبرته أن زوجته الجديدة قد التهمت اللحم خلال نومه. سرعان ما اكتشفت الكذبة. ولكى تهدئ من غضبه أعلنت السيدة الماكرة أن بطنها قد انتفخت بطفله، ولم يكن أمام الزوج من خيار الآن إلا أن يمارس لعبتها. أخبرها أنها كانت أجمل مخلوق فى العالم: والفنان كما يقول حقى، هو ابن هذه المرأة (فكرة، ص ٦٣-٦٥.)

بالنسبة لعالم حقى المثالى؛ فلكى يكون صالحًا للسكنى يجب ألا يسكنه إلا النساك.[٤٣] ومن المثير هنا أن تقارن بالمويلحى:فـ"لا راحة فى الدنيا إلا لمن تنسك وتزهد، ولا سلامة من الخلق إلا لمن اعتزل وتوحد. وأبعد الناس عن معاشرة البرايا، أقربهم إلى كرم السجايا ".[٤٤]

التصوف الفكرى:

الرغبة فى الوصول إلى الحقيقة هى شرط الإنسان عند حقى.خصوصًا الإنسان المتصوف والفنان. وعلى الإنسان لكى يفهم هذه الحقيقة أن يكون طاهرًا، مطهرًا من الغوايات الأرضية، مطهرًا من عقله، بالطريقة التى قد يجد معها غاية لحياته.[٤٥] وباستخدام مخيلته التصويرية بالذات يصور حقى أوضح تصوير، مبادئه الحقيقية التى تكاد تكون غير واعية، وذلك كما فى الوصف التالى لكازينو:

" كلما مررت على دار عتيقة تتهدم سحرنى هذا البياض الناصع الذى يلعلع به فتات قلبها الخبىء، وأعجب ببراعته وجماله، ثم يهزنى هذا التناقض بين الجمال والخراب، وأرثى لهذا القلب الذى عاش فى ستر يتكتم أسراره، وقد فرض عليه فجأة أن يتعرى أمام الناس، ثم يسرح ذهنى ويتمثل لى – ولا أدرى لماذا – بياض أسنان جثة بالية فى الصحراء، هى أيضا جميلة رغم بشاعة الموت."[٤٦]

الاهتمام الذى تثيره الدار ليس جاذبية عابرة، بل انهماك دائم ومرضى:

---

(٤٣) الفنان الإيطالى بولدينى الذى ظل – رغم شهرته – فى مدرسة قريته يزدرى أضواء روما، هذا الفنان كان شاغله الأساسى هو الخصوصية الشخصية والتوحد. (فكرة، ص ١٨١–١٨٢)

(٤٤) محمد المويلحى: حديث عيسى بن هشام، أو فترة من الزمان (القاهرة ١٩٦٤) ص ١٣١.

(٤٥) دمعة، ص١٢–١٠٧، خصوصًا ص ٨٠.

(٤٦) نفسه، ص ١٤١.

"كلما مررت.." إن قوة هذا الافتتان يؤكده عدم التوقع لمن يمر، فيجد نفسه وقد سحرته الشهادة اللاقطة. الشهادة، رمز الطهر -ورمز الجمال أيضًا هنا - تشير إلى الفتات المتألق لقلب البناء المتهدم. لقد جذب سحر هذا الطهر والجمال الكاتب الذى كان سلبيًّا فى البداية، وذلك ليمزقه التناقض بين الجمال من ناحية والخراب من ناحية أخرى. ثم يأتى هدوء الحزن مع إدراك أن ما كان يلمع فى البداية، هو فى الحقيقة الضوء الباهر الناتج عن تعرية أسرار القلب. وحين تبحث الصورة عن نهاية، يعود حقى إلى سلبيته الأصلية ويكتفى بمشاهدة ألعاب خياله. إن شهادة المبنى تنعكس فى أسنان الجثة. هذه الحلقية هى التى تسمح للقارئ باستدعاء صورة القلب المتعرى مع صورة أسنان الجثة، أى مع أكثر الأجزاء تحملاً فى الجسم من الوجهة التشريحية. إنه القلب فى النهاية الذى سيصمد وسط الخراب الذى هو الجسد. سيشرق جماله علينا، حتى مع قبح الموت، وبالرغم منه.

ما الذى يفعله القلب؟ إنه يعيش التجربة. أما العقل فليس له إلا تشغيل المادة التى يمده بها القلب:" عقل الإنسان هو وحده الذى يهضم الكون، وليس فى الكون كله مخلوق يهضم عقل الإنسان."(٤٧) الكون - أساس وجود المرء، وأساس إبداعه - هو المستوى الذى يتحد عنده الإنسان بالعملية الإبداعية.(٤٨) والوحدة الناتجة عن ذلك تتحقق من خلال استيعاب أن الروح الفردية متطابقة مع الذات الكونية.(٤٩) ولكن رغم أن العقل هو الذى جعل من الإنسان سيد الكون، يبدو أن هذا العقل نفسه قد ميز الإنسان عن الكون الذى يسيطر عليه، وحرمه بهذا من الاندماج معه: " فإذا دعوت لك أيها القارئ أن يشفيك المولى من ذكائك ويهبك قسطًا كبيرًا من السذاجة فاعلم أننى أدعو لك بخير.."(٥٠)

---

(٤٧) نفسه، ص ٨٤.
(٤٨) ناس، ص ١١٢.
(٤٩) فكرة، ص ٦٥، ونظر أيضًا دمعة، ص ٨٠.
(٥٠) فكرة، ص ٦٦.

ومع ذلك، ورغم مساعيه من أجل نوع من التصوف (طريقة فى الحياة فى توافق كامل مع القلب، بحيث يستطيع أن يعيش الوجود بالمعنى الكامل متحررًا من ذاته الفردية) فإن تصوف حقى شديد التوجه إلى الإنسان. لقد قال إن أولئك الذين لمسوا الرعاية (النعمة) فى عيون الله، أولئك فحسب هم من سيكتسبون حقا، درجة من الوعى تتجاوز تلك المقترنة بالكائنات البشرية العادية. أما الآخرون، ويبدو أن حقى يعد نفسه واحدًا منهم، فربما يقتنصون فقط قبسات من النور المقدس الذى يغمر روح سيد درويش[٥١]، ويعمر مسجد السلطان حسن. ما أصعب أن تتصور نور الله ممتزجًا بنور العقل الإنسانى الذى أبدع ذلك القوس المحيط بالقبلة، ولا يزال يرفع عقول من يتأملونه إلى مستوى نوره هو، مستوى ما فيه من إلهام إلهى. هنا تكون هداية الله، وحتى إذا بدا أن أولئك الذين استناروا بعمة الله، وأولئك الذين تلقوا عطاياه النازلة لهم – لهم ألسنة شتى، فإن لغتهم واحدة[٥٢]. إنها لغة النبي[٥٣] كما جاءت فى البردة، أقدس القصائد.[٥٤] هذه القصيدة شاهد واضح على قوة الفن التى ترفع الإنسان (القارئ أو المنشد فى هذه الحالة)إلى مستوى الإلهام الحقيقى.[٥٥] منها ينبعث نور لا تراه الكائنات البشرية الأخرى الفقيرة. ولتوضيح معنى الظلمة التى يعيش فيها معظم الناس، يمكن للمرء أن يستخدم صورة المرأة العمياء التى تتلو القرآن فى مناسبة المولد النبوى:

---

(٥١) دمعة، ص ١٠٣.

(٥٢) نفسه، ص ٥١.

(٥٣) "لغة مليئة بالنور الذى يخرج من بين ثناياه اللؤلؤية" (ﷺ) نفسه، ص ٥٨.

(٥٤) إن على القارئ – قبل أن يقرأ هذه القصيدة التى لها خصائص التعويذة – أن يتوضأ ويتجه إلى القبلة وينشدها بحرص (نفسه، ص ٩٠)

(٥٥) حقى واحد من النقاد القلائل الذين لاشك فى قيمتهم الأدبية؛ فقد حكى لى عن معارضة شوقى المكتوبة على وزن وأسلوب قصيدة البردة نفسها، لكنه يعدها أفضل منها بكثير (مقابلة، القاهرة ٣٠ مارس ١٩٧٩).

"تجحظ عيناها وهى مفتوحة، كأنها حيوان هلامى خرج عرياناً من قوقعته، من ظلال، أعماق المحيط إلى عالم غير عالمه، فيه شىء لا يعرفه اسمه النور"(٥٦).

وحين يكتب حقى عن صديق كان مغرمًا بالمسرح، يصفه تحت الأضواء الساطعة فى الملاهى الليلية، ممتنعًا على الصخب، بينما هو نفسه شارب لدرجة فقدان الوعى.(٥٧) إن التداعيات التى تثيرها كلمات "ضوء" و"خمر" و"يفقد وعيه" تحول صورته إلى صورة صوفية، وهى صورة تتسع بعد ذلك حين يمجد خفى الطهر الداخلى لهذا الرجل نفسه. بإمكانه أن يتعرض لكل قذارة العالم، لكنه يخرج بعد ذلك ولم يمسسه سوء.

إن صوفية حقى، كما قد يتضح من المناقشة السابقة، لم تكن مسألة تثبيت تأملى فى إطار حالة من الاتحاد، إنما هو وعى متصل بـ" آخر". هل يمكن تشبيه حقى إذن بالصورة الأصلية للمتصوف لدى فرويد، وهو الذى يعتزل العالم الحقيقى ليعيش فى عالم خلقه هو، عالم سكانه من مساجين نرجسية المتصوف؟ يبدو أن الإجابة: لا؛ فاعتماد حقى على الآخرين هو نوع من الروحانية التى تنوب عنهم وتبحث عن متأمل. قصيدة البوصيرى استطاعت أن ترشد الروح إلى الجمال والطهر والبراءة،(٥٨) وأحمد خيرى سعيد طهَّر قلوب مستمعيه(٥٩)، وحقى أحب رباعيات جاهين لأن "عصارتها(٦٠) هى الدم الذى يجرى فى عروقى منذ مولدى فى المهد الذى نشأ فيه حافظ وجلال الدين ورابعة العدوية ومحى الدين وابن الفارض"(٦١).

---

(٥٦) دمعة، ص ٦٠.
(٥٧) نفسه، ص ١٠٦-١٠٧.
(٥٨) نفسه، ص ٩٠.
(٥٩) نفسه، ص ١٢١.
(٦٠) التركيز على بعض الكلمات من عندى.
(٦١) عطر، ص ٧٦.

لقد وجد حقي نفسه فى رباعيات جاهين مع متصوفة الإسلام الكبار. "إن بحثه فى الغير هو فى الحقيقة بحث عن نفسه، وهذا هو السر فى سحر هذا الغير له"[٦٢]. وفى الكونشيرتو يصف حقى كيف يشاهد المؤلف الموسيقى وهو ينتظر اللحظة التى ينعدم عنده فيها الإنسان فلا يبقى إلا الفنان:

"اللحظة التى من أجلها ولد على الأرض، كأنها على قصرها هى كل عمره. أمامى رجل خالط جميع عباقرة الموسيقى، فنفذت أعمالهم إلى روحه، أصبحت جزءًا من كيانه".[٦٣]

إن حقى ينظر فى الآخر على أمل أن يرى فيه الشيء الذى يشك فيه، لكنه لا يستطيع أن يدركه أو أن يحدده فى نفسه هو.[٦٤] فى "مرآة بغير زجاج" يصف الراوى غضبه من عدم قدرته على رؤية ذاته الحقيقية. ففى جريه وراء هذا الوهم يعرض نفسه لقوى الطبيعة "فى البر والبحر". يبحث عن المتصوفة والمجانين و"حثالة الأرض"، ودائمًا على أمل أن يجد فى قلوبهم الممزقة، مرآة قد يرى فيها وجهه هو. وذات يوم يخطئ صاحب المحل ويظن أنه فؤاد فهمى، وهو مصور يشبه الراوى شبهًا كبيرًا[٦٥]. وبلهفة يبحث الراوى عن هذه المرآة التى طال الشوق إليها. لكن الشكوك

---

(٦٢) أنشودة، ص ١٠٥. " يبحث المرء عن الآخرين لدرجة أنه قد يرى وجهه هو" ناس، ص ١٢١.

(٦٣) تعال، ص ٥٢.

(٦٤) عنتر، ص ٤. "أن يرى المرء نفسه، هذا أصعب من أن يرى آخ" و "فمن هذا الآخر يدرك هو فجأة أنه تقدم فى العم" ناس، ص ١٠٩.

(٦٥) قال حقى إنه اختار مصورًا فوتوغرافيًا، بشكل لا واع، وكان قد أدرك فى تأملاته ما فى اختياره من تراكب، وذلك حيث تذكر الآية القرآنية: " صوركم فى الأرحام" (النص الفعلى للآية "وهوالذى يصوركم فى الأرحام.." آل عمران:٦). أول مرة يلتقى فيها الراوى بفهمى كانت فى غرفة مظلمة، أو كما يقول حقى: فى الرحم. وبعد هذا اللقاء سيوضح "التطور" و "الصورة" من هو الإيجابى ومن هو السلبى ... (مقابلة، القاهرة ٢٤ مارس ١٩٧٩).

والمخاوف سرعان ما هاجمته. مَن مِن هؤلاء الرجال المتطابقين هو الأصل ومَن الصورة؟ وحيث إن الشكل الذى أعطاه الله لكل إنسان تعبير عن شخصيته، وعن حياته وطموحاته، فماذا يحدث لو تكرر هذا الشكل؟. إذا كان من الممكن أن تكون هناك "أنا" أخرى، فإن من المؤكد أن المرء تكرار، ذلك أن هذين الجسدين يجب أن يُمنحا أرواحًا متطابقة. إن ذرات أحد هذه الكائنات لابد أن تندمج في محيط غير معروف، منه صيغت في البداية كل هذه الكائنات، "تمامًا كما تعود قطرات المطر إلى أبيها البحر"[٦٦]. لقد أفضى اللقاء بين الراوى وفؤاد فهمى إلى تداعيات ممتدة، يشعر الراوى فيها بنفسه فى حالة جذب وصد فى الوقت نفسه كما لو أن حياته امتصَّت منه لتغذى فؤاد الذى يبدو أنه يعيش للاثنين. بعدها وفى يوم قائظ من شهر أغسطس، يسمم الراوى قرينه. لقد تم إهلاك الجرثومة، ولكن أنى لهذه الجرثومة أن تترك مضيفها؟ ورغم أنه رأى شكله فى جوانب متعددة؛ فإنه لم يكد يفهم ما هو حقيقة؟ لقد ولَّد لقاؤه بـ"نفسه" نضالاً مريرًا من أجل البقاء، وهو ما حصل عليه فى النهاية بشكل غير مفهوم. ودون أن تعطيه صورة موحدة عما يكون، لم تنجح هذه المواجهة إلا فى التركيز على جزئيته، وتعدديته. أى جزء منه هو الذى سمح لفؤاد فى البداية أن يتغذى عليه؟ وماذا كان رد فعل الجزء الآخر؟

وحيث إن الإجابة لا يمكن أن توجد فى ذات واحدة، كان الحل بالنسبة لحقى هو التحول إلى آخرَين. لابد من البحث عن سيد، وعالم حقى مسكون بمثل هذه النماذج[٦٧]. إنه يؤكد أن الكتب حول سادة المتصوفة – الحلاج

(٦٦) أم، ص ٢٢.

(٦٧) "ولم يكن مبعث ميلى إلى التصوف منطقه النظرى وحده، بل سيرة أئمته، الإنسان قبل مذهبه" (دمعة، ص ١٢) قال حقى إنه لم يجد له "قطبًا"، رغم أنه بحث لسنوات طويلة. وله تعليق طريف فى هذا السياق: إن القطب لا يمكنه أن يستقر فى منصب دينى؛ لأنه سيفقد خاصية البراءة الروحية التى يتمتع بها للقطب فى المجموعة الدينية. فى إحدى المرات قيل له عن تركى يجب أن يزوره فى إسطنبول: قطب=

ورابعة وابن عربى وبليك وسويدنبورج[٦٨] - قد جذبته خارج هذا العالم وأخذته إلى عالم الروح. إن إقامته بأرض أنبتت جلال الدين الرومى كانت إقامة مفيدة فى تحوله -كما يقول - إلى أشياء صوفية[٦٩]. تصوف حقى ليس تصوفه هو، بل انعكاس لسلوك سادة المتصوفة. فلماذا يضطر، وعلى عكس الحقيقة أن يشير إلى نفسه بأنه "هذا النباتى الصوفى الروحانى المتبتل الذى لم يستطع أن يقنع أحدًا حتى نفسه بهذه الروحانية،[٧٠] روحانية قائمة على وهم أن الإجابات يمكن أن توجد خارج ذات المرء.[٧١] فى النهاية، ويأسًا من نفسه ومن فداحة المهمة الملقاة على عاتقه، يترك التصوف والممارسات الصوفية باعتبار أن هذا من ترف الأغنياء. يقول:

"وقد ثبتت لى فى تلك الأيام حقيقة لا أزال أؤمن بها، وهى أن المليونير أقدر بكثير من الفقير على التقشف"[٧٢].

ويقول مرة ثانية:

"تمنيت ذات يوم أن يحل عنى الفقر لأصبح من أكبر الأغنياء، لماذا؟ لأنى أريد أن أعرف لذة التقشف"[٧٣].

=محتمل. ورغم أن رحلته كانت عديمة الجدوى، فإنه مر فى الطريق بتجربة مثيرة. لقد دخل فى مصعد ذات يوم وشعر بانجذاب شديد نحو أحد الرجال فى المصعد، واتضح أن الرجل هو بول إسترالدن وهو مصور فوتوغرافى أمريكى (انظر الهامش رقم ٦٥) ورغم أنهما تراسلا باختصار، لم تعد هذه العلاقة بشىء. وحقى يحس أن هذا ربما كان قطبه الذى طال انتظاره(مقابلة، القاهرة ٢٠ مارس ١٩٧٩).

(٦٨) حقيبة، ص ٧٣-٨١.

(٦٩) دمعة، ص ١٦.

(٧٠) نفسه، ص ٤٦.

(٧١) نفسه، ص ٥٥.

(٧٢) نفسه ص ٤٦، وانظر أيضًا ص ١٤.

(٧٣) ناس، ص ١١٦.

هذان المثالان لابد سيلقيان الضوء على موقف حقى المتطور من التصوف؛ فهو كناقد اجتماعى يدين التصوف، ناقلاً إياه إلى منطقة الأثرياء[٧٤]. يمكن لإنجلترا وبلجيكا وفرنسا أن توفر التصوف، وما ذلك إلا لأنها مؤيدة بجيوش وأساطيل تحمى كرامتها. أما مصر، فهى من الضعف – روحيًا وماديًا – بحيث لا تسمح لنفسها بمثل هذا الترف.[٧٥] وهذا الرأى يردده خالد محمد خالد حين يزعم أن الدين الحقيقى لا يكون ممكنًا إلا حين يوجد العدل الاجتماعى والاقتصادى.[٧٦]

الفنان والمجتهد الفرد

والنتيجة غموض، فمن ناحية هناك حقى المصرى الفقير جدًا بالنسبة للحياة الروحية. ومن ناحية أخرى هناك حقى الفرد المنجذب لهذه الحياة. ولكن بما أن بؤرة تركيزه هى الإنسان فقد تمزق؛ فممارساته الصوفية عزلته باطراد عن العالم المادى، هذا العالم الذى هو المبدأ المطلق والوحيد الذى كان بإمكانه أن يندمج فيه حقًا وأن يستمتع.[٧٧] وهنا بالضبط كانت تقع أزمته الشخصية، فهو يرغب من الناحية المثالية فى تجاوز العالم المادى، ولكن الواقع فى بلد كمصر يشده إلى قرينه، ويجعل مثل هذا التجاوز هروبًا جبانًا، تنكرًا لواجبه، وتنكرًا لميوله كلها، أن يكون مع ناسه، وأن يعبر عن مشكلاتهم وطموحاتهم.[٧٨] فأحلامه أحلامهم، إنه يحلم بالمستقبل الذى يصبح

---

(٧٤) خطوات، ص ٩٩.

(٧٥) دمعة، ص ١٦.

(٧٦) خالد محمد خالد، من هنا نبدأ، (القاهرة ١٩٥٠) ص ٤٣.

(٧٧) دمعة، ص ٥٣.

(٧٨) "هذا هو الحال مع الكتاب الجيدين، فهم دائمًا يحلمون، وغالبًا ما تصل أحلامهم إلى مستوى مبهر ومدهش" طه حسين، نقد وإصلاح (بيروت ١٩٦٠٠) ص ١٥٢.

الفهم فيه مطمحًا، وتكون فيه لغة الرأس هى نفسها لغـة القلـب.[٧٩] يحلـم بالسلام والمساواة، خصوصًا بين الغنى والفقير، فحينئذ يمكن تحقيق الحلـم المطلق: أن تتطور حياة روحية جماعية، فى سياق مجتمع مـسالم وقـوى اقتصاديًّا. يقول:

"أحلم بجنة لجميع المؤمنين الصالحين من كل ملة..

وبلغة واحدة مصدرها القلب..

وبجنس واحد اسمه الإنسان، لا فـرق بـين أبـيض وأسـود وأصفر..

أحلم باليوم الذى تسرح فيه الجيوش، وتحطم الأسـلحة؛ إذ لا عدوان من شعب على شعب..

أحلم باليوم الذى تدرك فيه الشعوب الحقائق وتملـك إرادتهـا وتملى كلمتها"[٨٠].

ويقول:

"..لا يفارقنى حلم بأن أعود للمذهب النبـاتى بعـد أن هـدأت النفس.."[٨١]

أداة التعريف المستخدمة قبل كلمة "نفس"، وليس ياء المـتكلم الملحقـة بها، تبدو وكأنها تشير إلى أنه على الرغم من أن موضوع العبارة الرئيـسية هو "أنا" يحيى حقى، فإن موضوع العبارة الفرعية موضوع عـام. التعبيـر الفردى أريد منه دلالة عامة.

إن الحاجة إلى التعبير عن أحلام الناس جرجرت حقى إلى مـأزق؛ إذ

---

(٧٩) عطر، ص ٣٨.
(٨٠) دمعة، ٥٢-٥٣.
(٨١) نفسه، ص ٤٩

عليه أن يختار بين الوجود محتشدًا ولكن وحده، والصيغة الفنية الجماعية بما يقتضيه ذلك من فساد.! والانقسام الناتج عن هذا يتضح جزئيًا في مناقشته للكاتبين الروسيين تورجينيف وتولستوى. تورجينيف متصوف بطبيعته، منفتح على الإلهام، والمرة الأولى التى استخدم فيها حقى كلمة "تصوف" مع تورجينيف قرنها بالصفة "خشن"، وهى كلمة توحى بالخشونة والأرضية.(٨٢) أما تولستوى فهو على العكس متصوف دينى صريح. تورجينيف يوصف وكأنه شخص يذيب نفسه في الطبيعة وفى القمر. أما تولستوى فيوصف وكأنه يقاتل عواطفه الأرضية معلنًا فى فزع: "أنا أسير الطين". وعلى حين يذهب تورجينيف إلى الغابة ليراقب الطبيعة عن قرب، يذهب تولستوى إلى هناك وفى يده كتاب تورجينيف، وقد حركته حماسته الدينية حتى الآن من الطبيعة التى لديه، لكى يتلقى تفسيرها من فنان ما(٨٣). وحقى بفضحه للتصوف الدينى، يوضح أن روحانية الفنان أكثر شمولية. لقد كتب تورجينيف الذى دخل معه فى نزاع مرير، وكنوع من المجاملة قدم له نصيحة، أن يترك التصوف ويعود لخدمة الفن للفن، حيث تكمن روحية أعمق.(٨٤)

ورغم أن كل أشواقه طفلاً وشابًا كانت لعالم الروح، فإن الأرض هى التى استخلصت ولدها. لقد أصبح حقى نباتيًا لا يأكل إلا المكسرات والخضروات والحبوب،(٨٥) رفض للثقافة لحساب الطبيعة، ورفض للإنسان لحساب الوجود. وهذا النزوع إلى العودة لطريقة بدائية فى الحياة لا تعقدها المعايير والأعراف الاجتماعية، يمكن النظر إليه باعتبار أنه متمم طبيعى لحياة الإخلاص الصوفى: شرط الوصول إلى إدراك. ومهما يكن من أمر فإن حقى قد عبر مرارًا عن قلقه من هذا التمرد: "وتهددنى خطر الانعزال،

---

(٨٢) خطوات، ص ٤٢.
(٨٣) نفسه، ص ٨٨.
(٨٤) نفسه، ص ٩٠.
(٨٥) دمعة، ص ٤٥.

وخفت منه"[٨٦]. وفى النهاية عاد إلى اللحم؛ لإرضاء النزوع الثقافى إلى الانتماء.[٨٧] هنا نرى حقى يستجيب - بشكل يكاد يكون غير واع - لما تمليه الحياة الحديثة، وهى إملاءات صاغتها قيم غربية، وهو يجفل من الطبيعة ليعيشها فقط في صورتها الثانوية.[٨٨] وفى نقده لرواية زينب لهيكل، يكتب حقى متعاطفًا مع حامد، الذى أدرك أنه إذا لم يؤمن ويصلى مثلما تفعل عائلته وأصدقائه، فسوف ينبذ من المجتمع.[٨٩]

الفنان - حل لتناقضات المجتهد:

التوزع بين المثالى والواقعى فى فكر يحيى حقى وطموحاته، تأمل للمكانة التى يجب أن يكون عليها الإنسان:

"فالإنسان له عمر، أما الروح التى تنبعث منها النفس فلا عمر لها.. إنها من عالم ليس الزمن جزءًا منه، عالم الأسماء"[٩٠].

الإنسان ضعيف[٩١] فى تمزقه بين ذاته العليا (الإنسان المبدع فى لمسته للكون) وذاته الدنيا (سجينة العالم المادى). وهذا الضعف هو الذى يجرجر حقى إلى قرينه؛ لأن فى إدراكه لضعف الآخر قبولاً بعجزه هو فى مواجهة مثل هذه القوى المبهمة.[٩٢]

---

(٨٦) نفسه، ص ٤٦.
(٨٧) الطعام بالنسبة لليفى شتراوس قابل للقسمة فى تناقضية الطبيعة/الثقافة؛ فللأولى الطعام النيئ، وللثانية الطعام المطبوخ.
(٨٨) انظر فيما سبق، الهامش ٦١..
(٨٩) فجر، ص ١٦٠.
(٩٠) دمعة، ص ٤٧.
(٩١) "نحن نبدو وكأننا نمشى فى طريق ضيق بين هاويتين؛ فرغم أننا نبدو وكأننا نحيا آمنين، فإن هذه الحيلة تتم بصحبة الفزع من السكون، وهو فزع ساكت، سرى." (فكرة ص ١١٤. وانظر أيضا نيتشة { نص ألمانى}
(٩٢) دمعة، ص ٥١.

من ناحية الإنسان مكبل بعبوديته للعالم، ومن ناحية أخرى هو ما يزال إنسانًا، غير أنه هذه المرة حر فى التطواف فى الآفاق الأعلى بصفته الفنان، هو الإله الخالق بين الناس الذين تكون حيويتهم الداخلية حيوية متصوف. حتى لو بدا أن المجتمع يتسرب إلى الطوايا الداخلية لعقله، فإن الفنان الحقيقى يظل متمنعًا تمامًا؛ ذلك أنه تحميه الحرية الداخلية للمتصوف. الفنان يحلق فوق القمم التى لا يستطيع الكائن البشرى الزائل أن يرى ما وراءها.(٩٣) والفن والحياة المرتبطان عمومًا بالإبداع الفنى – البوهيمية – نوع من الجذب الصوفى كما يقول حقي(٩٤)؛ فالفنان مثل المتصوف، يشتاق للجمال، ويبحث فى هذا العالم أبدًا عن المجهول، ويكتشف أبدًا ويفتح آفاقًا رمزية جديدة(٩٥)، وذلك بكلمات خالدة لأن هدفها هو الحقيقة:

"الفن إيهام، مطلبه الحقيقة

الفن قلق، يهب الطمأنينة

ولأنه عصرى فهو أبدى

الفن تعصب، يدعو إلى التسامح

كالأنبياء، لا يورَّث

والحكمة لا تشفى"(٩٦)

ومحصلة الجدل الإنسانى أن يكون الفن وثيق الصلة بالمجال الإلهى؛ فهو هبة النبوة والحكمة. إن أولئك الذين يولدون بمثل هذه الهبة يسمون أحيانًا بالمجاهدين(٩٧)، وتعنى "المجذوبين الى الله" لكنها تعنى أيضًا "المجانين".

---

(٩٣) تعال، ص ٦٢.
(٩٤) دمعة، ص ١٠٩. وانظر أيضًا: ص ١٢٢.
(٩٥) فكرة، ص ١٥٥–١٥٦. و فجر، ص ٣٥.
(٩٦) دمعة، ص ٤٩.
(٩٧) نفسه، ص ١٢.

ومن المثير أن ننظر فى استخدام يحيى حقى لكلمات الجنون مقترنة بالفنانين؛ فبعد إتمامه لأعظم أعماله يصف الفنان بأنه يعيش "بين الناس، ينطق بالحكمة، ويدارى عنهم جنونه"(٩٨). وتجاور الحكمة والجنون أمر مثير، حين ينظر إليه مقترنا بالتعليق السابق على الفن الذى هو حكمة ونبوة.(٩٩) الجنون – مثل النبوة – حالة فى مكان ما بين الإنسان "العاقل" وبين الله، حالة جليلة يتميز بها الفنان المتحقق.(١٠٠) إنه وعى كونى لواحد يعيش بين الناس ستحدث بالحكمة بينما يعيش مستوى من الوعى، يعيش حالة "آخرية" يضطر لإخفائها خشية أن يتهم بالجنون؛ ذلك أنه هو الفرع المرئى من جذور تمتد إلى الإنسان البدائى.(١٠١) وفى لحظة الإبداع يكون خارج الزمان؛ لأنه يكون مشدودًا لذلك الجانب المبهم من الإنسان، وهو جانب إن لم يكن ميتًا بالنسبة للغالبية من الناس، فمن المؤكد أنه يصعب الوصول إليه.(١٠٢) هو خارج قوانين الطبيعة. نهاره ليلنا. وبإمكانه أن يرى ما هو

(٩٨) نفسه، ص ٣٣.

(٩٩) "اقتراب الفنان من الله، واستمتاعه بنوره لا يسبقه إليه إلا الأنبياء، ولكنه يسبق أولئك الرجال أو المصلحين العظام فى العالم؛ ذلك أن الرجل العظيم تصنعه جهود مركبة من البيت والمدرسة والأحداث التاريخية والفرص والزمن والبيئة. أما الشاعر فهو إبداع تام لله". بدوى الجبل نقلا عن سلمى الخضراء الجيوشى: اتجاهات الشعر العربى الحديث وحركاته، (ليدن، ١٩٧٧) ص ٢١٣.

(١٠٠) فى مسجد السلطان حسن يبدو القوس المحيط بالقبلة " وكأنه من عمل الرجل الذى قاس دائرة الأفلاك، ولكن أمسكت به هذه المرة يد إنسان.." دمعة، ص ٣٢. وانظر أيضًا: أنشودة، ص ١٤٢، حيث يوصف الفن بأنه صعود الإنسان إلى التسامى الإلهى.

(١٠١) لفهم كل ما عرفه الإنسان البدائى عن الطهر والاستمتاع باللقاء الأول، وفرحة الحب البكر، وقد ورث أيضًا احترام المجهول المرعب الغامض، وغضبة الطبيعة بزلازلها وبراكينها." عطر، ص ١٨٨.

(١٠٢) دمعة، ص ١٢.. و عطر، ص ٢٤.يقول يحيى حقى إن توفيق الحكيم رأى فى ذلك كله فيضًا من الله، ومن ثم فهو كله إلهى. (توفيق الحكيم: بين الخوف والأمل، مجلة "الحديث"، فبراير ١٩٣٤) وفى لحظة الخلق يبدو وكأنه قد تحرر=

ظلام بالنسبة لبقية الناس. إنه فجر فى حالة انسجام مع الليل. هو فقط من يعرف طهر الظلام.(١٠٣)

الفنان الحقيقى إذن لا يلمس المجتمع، وحافزه كامن فى نفسه لا فى المال ولا فى التهليل المتصل.(١٠٤) وجمهوره ليس إلهًا يعبد ولكنه مرآة لروح الفنان.(١٠٥) إنه لا وعيه يستجيب لوعيه. واستجابة الجمهور تشكل الرسالة، كل منهما لا غنى عنه للآخر. وعلى الفنان واجب إقامة صلة مباشرة قدر الإمكان بالقارئ. إن عليه أن يفلتر لاوعى هذا الأخير مستوعبًا إياه فى العملية الإبداعية.(١٠٦)

إن الكاتب – وفقًا لحقى – يتغلغل فى أبطاله، ولكن ليس كتغلغل هتلر أو فرويد. إنه حركة من خارج نفسية الشخص إلى داخلها. وتغلغل الفنان يحدث فى مستويات مختلفة وفى عكس اتجاه حركة البطل. ليست روح الشخصية هى التى تخضع للملاحظة الدقيقة من الخارج، بل العالم الخارجى هو الذى يخضع للملاحظة من داخله.(١٠٧) هذا الآخر يتم تحليله من خلال

=من الزمان والمكان (فجر، ص ١١٧)، وانظر أيضًا وصفه لتولستوى فى لحظة الكتابة (خطوات، ص ٧٩).

(١٠٣) دمعة، ص ١٠٣. "ينظر إلى النور رمزيًا كما ينظر إلى الأبيض، فهو يهبط من الشمس ويرمز للاتحاد، وكما يتضح ذلك اللون عبر الأبيض، فإنه يظل مخفيًا عبر الأسود. " يخفيه لمعانه الخاص" و" الأسود ضوء ساطع فى نهار مظلم". فمن خلال هذه الظلمة المنيرة يستطيع المرء أن يعثر على الجوانب الخفية من الإلهى." أ. أردلان و إل. باختيار: الإحساس بالاتحاد (شيكاغو ١٩٧٤) ص ٤٨.

(١٠٤) فكرة، ص ١٨٢.

(١٠٥) "فلا أظن الإلهام يدوم طويلاً إذا لم يتصل الفنان بالناس وتجمعهما تلك المجاوبة الروحية التى هى قوام كل نتاج فنى وهدفه" ص ٧٢.

(١٠٦) فكرة، ص ١٨٤-١٨٥. " لقد وضع فلوبير إصبعه على سر العمل الفنى الذى يستحق الخلود. من فوق الأسطر والصفحات جو متميز يستأثر بوجدانك وسمعك وبصرك، فتحس أنك تعيش فيه" أنشودة ص ٧١.

(١٠٧) نفسه، ص ١٣١.

النظر إلى العالم بعينيه.. والكاتب حين يضع نفسه وراء عينى البطل، يصبح موضوعًا لسلسلة من التغيرات الدقيقة، تؤدى فى النهاية إلى دمج هويته بهوية موضوعه، إلى أن يصبح هو نفسه ذلك الآخر. هذه القدرة على التحول إلى "آخر"، تنتقل بعد ذلك إلى القارئ عبر تماهيه مع البطل، المبدِع/المبدَع. وتجربة تبدل الهوية هذه، هى التى يرى فيها حقى قدرة للفنان على الكذب؛ ذلك أن الفن (وخصوصًا القص) هو الطريقة الوحيدة لتجربة أن تكون شخصًا آخر، أن تفقد نفسك حقًا. إن التقارب السيكولوجى الحميم لا يؤدى إلا إلى التمييز بين فردين أحدهما عن الآخر، إلى أن تصبح الفجوة بينهما هى العنصر الحاكم للعلاقة.(١٠٨) وكما يقول يحيى حقى: اللحظة الصوفية وحدها هى التى تشبه التجربة الفنية. ولكن هذا لا يعنى هنا أن الذات تتبنى تجارب الآخر بحيث تفقد نفسها؛ ففى هذه الحالة يكون فقدان الفردية فوريًا وكاملاً. إنها ليست تجربة واعية وعقلانية بقدر ما هى عملية قلبية.(١٠٩) التعبير الإبداعى فى المقابل، هو البيان العقلانى عن هذه التجربة الصوفية، ولكن بعيدًا عن عزل الذات التى تقرب الكاتب عبر قرائه، إلى الإنسانية كلها. والفن الحقيقى مثل التجربة الصوفية، يصل إلى الإنسان فى أبسط مستوياته وأكثرها أساسية، حيث تذوب الفردانية فى جوهره.(١١٠) وما يبتعث الفن الحقيقى هو تلك الأبدية الكامنة فى تجليات الوجود اليومى الزائل. "وعمل الفنان هو تجريد الشيء من ملابساته العابرة لكى لا يبقى منه إلا

---

(١٠٨) نفسه، ص ١٢٣.

(١٠٩) "الحقيقة أن المجال الوحيد فيما أعرف الذى يقارب القص، هو مجال التذوق الصوفى، ولكن بالعكس؛ فالقارئ يجد نفسه ويفهمها حين يكون فى حالة مراقبة للبطل. أما الصوفى، فحين ينظر إلى ذاته الداخلية تتبدى له أناه ولكن ذلك لا يحدث إلا من خلال نظرة من النافذة على مساحة ممتدة فارغة فى اللامحدود، بحيث تحل – وقبل أن يمر وقت طويل – "أنا" غامضة محل تلك الأنا الضعيفة التى عرفها"، مجلة المجلة، يونيو ١٩٧٠.

(١١٠) عطر، ص ١٧.

سريرته"(١١١). السريرة التى يخرج منها التنوع الذى يشكله الكاتب، واضعًا القارئ خارج محيطها. ومن ثم يكون لدينا الكاتب نبيًا، وصاحب رؤية، ولكن له القدرة على جعل الآخرين "يرون" كما يرى، وليس مجرد يفهمون ما يراه هو.

الفنان هو الوعاء الصافى النظيف للإلهام الإلهي(١١٢)؛ فإبداعه انعكاس نزيه لوعيه، غير أنه أيضًا الشخص الذى يقوم بالاتصال، هو ابن أول امرأة تكذب. إن عمله – من الناحية المثالية – إرضاء لدافع إبداعى، لا صلة له بالتأثير المفسد للقوة، أى الرغبة فى الإقناع القارة فى كل اتصال. غير أن الفنان فى الحقيقة "ضحية" للحاجة إلى الاتصال. ومن منظور هذه المفارقة، ما أفصح عبارة يحيى حقى التالية!!:

"ولا ولوج إلى ساحة السعادة – فى اعتقادى – إلا من أحد أبواب ثلاثة: الإيمان والفن والحب، لا شيء يشع بها مثل هذا الخشوع الذى أراه فى المعابد، وإذا كان الحب هو أكثرها التصاقا بالصلصال والحمأ المسنون، وبالزمان والمكان والصدف، فإنه شرط ارتفاع الإنسان عن مرتبة الحيوان، وكان الإيمان أكثرها طموحًا لأنه يطلب الله لا الناس، الخلودَ فى الآخرة لا العبور فى الدنيا، فسيبقى الفن وسطًا جامعًا للطرفين"(١١٣)

الطين النتن والطموح النبيل. هذان هما المحوران اللذان يسعى الفنان للتوفيق بينهما ؛ فمن خلاله يصبح الجمال تجربة وإبداعًا.(١١٤)

---

(١١١) أنشودة، ص ٥٨. وانظر أيضًا نفسه، ص ١٣٨-١٤٣.

(١١٢) يعزو حقى رفض إقبال للإلحاد إلى قراءاته فى وردزورث الذى يقارن حقى أعماله بأعمال ابن عربى.. مع الناس، جريدة المساء، ٢١ يوليو ١٩٦٩.

(١١٣) قنديل ، ص ١١.

(١١٤) فجر، ص ٣٥. وانظر أيضًا محمد جلال كشك: شرف المهنة، قصة الصحافة والثورة (القاهرة ١٩٦١) الملحق الذى كتبه يحيى حقى، ص ٢٥١. والجمال عند حقى إعادة تأسيس للنظام والانسجام فى كون مضطرب. الالتحام بعيدًا عن=

الفنان عند حقى عبقرى غريب الأطوار، مجذوب، على صلة بالأسرار وبقوى الإبداع الخارقة.ومن ثم فإن فهم الإنسان نفسه، بوابة لفهم فنــه.(١١٥) وعلى حين يعد فنان مثل توفيق الحكيم المبدع ثانويًا بالنسبة لعمله، زاعمًا أن معرفة من صاغ رأس نفرتيتى أو أبى الهول، لن يضيف شيئًا إلى معرفتنا أو فهمنا للموضوع نفسه.(١١٦) فإن يحيى حقى لا يستطيع أن يــرى أى عمــل بمعزل عن مبدعه؛ فأحدهما لا يمكن أن يوجد دون الآخر. الفن يبدو تطورًا لذلك الجانب الذى يعلو بالإنسان على ذاته الأرضية المحدودة، لتشارك فــى خلود الإبداعية والإبداع.(١١٧) الفن هو الرابطة بين الإنسان والخلفية الأبديــة لذاته، إنه عقل العالم يستخدم الفنان ليتقدم بتاريخه. ويحيى حقى يقتبس مــا قاله باسترناك فى وصف العملية الإبداعية:

"وأحس حينئذ أنه ليس هو صانع هيكل الأثر الفنى، بل هى قوة مجهولة تعلوه وتسيطر عليه، هذه القوة هــى ذهــن الكــون وقصيده فى تلك الآونة وفى المستقبل، وأحس كذلك أن الــذى

=التفاصيل للكشف عن الجوهر، الفرحة الطفولية، التسامى على الأشياء اليومية التافهة، هروب، امتزاج بالطبيعة، حزن عميق يبطل المراقب ويحوله إلى تأمــل خاص للجمال (فكرة ص ١٦٧-١٧٣).

(١١٥) الفن يعلو على القواعد والأحكام والشروط.. بل مطلوب منه أحيانًا أن يكسر هذه القواعد والأحكام إذا جمدت.. وهنا نجد الفنان وليس الفن" أنشودة ص ١٥- ٨٤. وانظر أيضًا عطر، ص ١٩-٤١. وقد كتب حقى عن معرفته الشخصية بعمــه محمود طاهر حقى، ومحفوظ، ولاشين، وهو بذلك يؤكد مؤهلاته فــى الكتابــة عنهم.

(١١٦) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص ٢٤٥.

(١١٧) "سر الإبداع الفنى وسر فاعلية الفن أنه موجود فى عودة إلى حالــة المــشاركة الصوفية، إلى مستوى من التجربة يعيش عنده الإنسان، وليس الفرد، مستوى لا حصر فيه لفرح الكائن الإنسانى الفرد ولا لفجيعته، وإنما هو الوجود الإنــسانى ولا شيء سواه" سى. جى. يونج: الفسيولوجيا والأدب، ضمن كتاب "النقد الأدبى فى القرن العشرين" تحرير: دى. لودج (لندن ١٩٧٢)، ص ١٨٧.

يسيره إنما هو خطو هذه القوة فى تطور تاريخها، وأنه هو فى يدها ليس إلا ذريعة وأداة ومرتكزًا"[١١٨].

وهناك مثال لطيف على هذه العلاقة المتبادلة، وذلك فى مناقشة حقى لقضايا مثل بيجماليون، التى ربما طورها الكتاب لسيداتهم الرائدات. من ذلك مثلاً حب عباس علام لفيكتوريا موسى وحب رامى لأم كلثوم..[١١٩] ليس هذا حبًّا اعتياديًّا بين رجل وامرأة، بل هو شغف الفنان بأن "يحيا" عمله الفنى. يكاد يكون ولاء أعمى لنواتج ما يقوم به الفنانون، باعتباره أن هذه النواتج إنجاز لتوليفة من ذوات الإنسان الوجودية والأساسية[١٢٠]. والتوليفة الناتجة عن هذين المحورين ليست كافية لجعل الإنسان فنانا؛ إذ إن عليه أن يتواصل، عليه أن يجعل الآخر يتفهم التوليفة الإبداعية بشكل دائم التجدد.[١٢١]

يكون الفنان فنانًا بقدر ما يتجاوز الإنسان فى حد ذاته، ليصبح أداة لقوة أعلى. ولكنه قد يكون فنانًا أيضًا فى تلك اللحظات التى يعيش فيها مجرد ومضة من الوعى الروحى، تصبح تذكرة دائمة بشىء وراء ذلك الوجود المادى الباهت، ويكون مفتونًا فتنته بالمفارقات والتناقضات:

"إذا حصلت، ولو للحظة واحدة زائلة، على لذة المبدع.. ستكون مندهشًا وتشعر بالمفاجأة فى الوقت نفسه، عندما تسأل نفسك لماذا يجب ألا تستمر هذه اللحظة الزائلة لعمر كامل؟ ما الذى يقطعها؟ تعد نفسك بالقبض عليها، لكنك تنساها بعد ذلك فى غمرة معركة الحياة. إنها تتسرب من بين يديك لتظل فى الخفاء إلى أن يحدث ظهور آخر زائل."[١٢٢]

---

(١١٨) عنتر، ص ٦.

(١١٩) عطر، ص ١٨٧-٢٣٠.

(١٢٠) نفسه، ص ١٩٠.

(١٢١) "فدهشة الفنان بلقاء الحياة هى فرحة اللقاء لأول مرة، فرحة الاكتشاف.. إن الفنان قد يرى الشىء مرارًا وتكرارًا ولكنه مع ذلك سيراه فى كل مرة كأنه يراه لأول مرة" (أنشودة، ص ٧٢-٧٣).

(١٢٢) ملحق كتاب كشك، ص ٢٤٣. وانظر أيضًا: دمعة، ص ١٠٤.

برفضه لإطار الدين الجامد، سيبدو كأن حقى ينفتح على طريق بديل للتحقق الروحي، التصوف على سبيل المثال. غير أن التصوف، وإن لم يكن هو نفسه موضوعًا لقواعد وأصول تختزله إلى وضعية الدين الجامد، فإنه يستلزم حياة احتشاد وعزلة. وبقوله إنه لم يتحصل على النعمة، يوضح حقى أن البديل الصوفى لا يمكن أن يقدم له التحقق الروحي الذى يبحث عنه. وبطرحه للحمولة التى تثقل كاهل الفنان وهو يتكلم من أجل ناسه ومعهم، يغلق حقى أخيرًا الخيار الصوفى؛ فهو لا يستطيع أن يتراجع، بل عليه أن يلقى بنفسه فى غمار الحياة لكى يستطيع أن يتواصل بشكل فاعل. ولا يجد ما يرضيه روحيًا إلا فى فعل الكتابة نفسه، وهو رضى نادرًا ما يجده فى مكان آخر؛ حيث إن الفن يتواصل مع صوفية تتركز على شخص آخر.(١٢٣) الفن بالنسبة لحقى لحظة التحام متجددة على الدوام. ليس الفن هو التواصل مع تجربة سابقة، بل هو التجربة نفسها. وهكذا يتجاوز حقى فساد التواصل؛ لأنه بفعل الكتابة وحده يذوب هو فى آخر وتقع التجربة. حقًا من خلال الكتابة وحدها يحل حقى مشكلته كمؤمن. ونتيجة لهذا هو لا يستطيع أن ينسحب، ومع ذلك فإن حاجته إلى إلغاء الذات حاضرة على الدوام. عبر الإيمان بتسامى الفنان من خلال عمله، يعثر حقى على طريق للخروج. والخروج

---

(١٢٣) يتلاءم وصف حقى للـ"قطب" (انظر الهامش رقم ٦٧) مع وصف أعضاء النظام الصوفى الملاماتى: " قديسون يعيشون بين الناس مجهولون لا يبالى بهم أحد، ولا أحد يعترف بهم وبمكانتهم تلك. وهم لا يقدمون أنفسهم إلا لمن يختارونهم ممن ينتظرون منهم أن يحذوا حذوهم ويصلوا إلى مستوى كمالهم. فالقديس الحقيقى منهم لا يملك حياته الخاصة فحسب، بل يدفع الآخرين إلى سبه واعتباره مجذوبًا؛ فينظر إليه باعتبار أنه أبشع شخص بينهم، ثم يتصرف على هذا الأساس. وهذا هو المبدأ الذى تنهض عليه جماعة الملاماتية الإسلامية" موليه: التصوف الإسلامى (باريس ١٩٦٥) ص ١٢. وفى مقالة "هذا الغول" بجريدة المساء (٤ مارس ١٩٦٨) يشير حقى إلى هذا النظام السرى الغريب: " اغفروا لى إذا بدأت هذا المقال بسرد ذكرى، ربما تقولون: " هذه ليست خطيئة تسألنا غفرانها، وهل أنت صوفى ملاماتى تقف فى قفص الاتهام؟" وفى قصة "كأن" يوصف الراوى وكأنه يتطابق مع السجين فى القفص.

الذى يريده هو تطهير الذات، وهذا ما يحصل عليه من خلال التماهى مع الأبطال؛ فكلما كان تصويره للشخصية عنيفًا، كان فعل العنف فى نفسه أعظم. ومن المهم هنا أن نلاحظ أن ميوله المالاماتية، التى لم تجعله يبحث عن قطب فحسب، بل أغرته أيضًا بالكتابة عن شخصيات تستدعى استهجانًا عامًّا. هل كان من الممكن لحقى بعد كل هذا أن يقترن بطريق تصوفى فى الخطاب، وهو الطريق الوحيد المفتوح لشخص يتمرد على الروحانية النظامية؟ يبدو أنه فى فعل الكتابة يحقق التطهر، وذلك من خلال الغوص عميقًا فى هوة الانحطاط الإنسانى:

> **"فلينظر القارئ نظرة عجلى على حافة الكارثة ليحصل على صورة من قبحه. سيمنعه هذا من الوقوع فى الهوة، وسيوقظ قدرته على العيش مع الآخرين وعلى رؤية ما هو جميل فى الحياة. ما أجمل التنفس فى الهواء الطلق بعد الاختناق فى زحمة السموم".**[١٢٤]

فى قصة "كأن!" سجين كان معتقلاً لقتله الأولاد الصغار الذين كان يتحرش بهم، ويكرر حقى باطراد تطابق الراوى مع الرجل فى قفص الاتهام.[١٢٥] وهذا التطابق لا يسمح له بتحرير نفسه فحسب، بل يسمح له كذلك بتبنى خطايا شخص آخر، وبذلك يوقظ اللوم العام وهو جزء أساسى من الصوفية الملاماتية.

---

(١٢٤) مجلة الكاتب، أبريل ١٩٦١، ص ١٦٠.(الافتتاحية رغم أنها موقعة باسم لويس عوض، إلا أن حقى هو الذى أعاد كتابتها فى الحقيقة.(مقابلة، القاهرة، ٢٦ مارس ١٩٧٩). وانظر أيضًا: قنديل، ص ١٩٢.

(١٢٥) "حتى إذا التصق جسدى بجسده شفطنى داخله، أصبحت أنا هو، ماضيه ماضى، وبقية عمره ستكون بقية عمرى، واختلط الإحساس بالبرودة – لا شك أنها برودة الخوف – بشعور بلذة غريبة، هى انتصار نزعة قديمة. لأن أنخلع عن نفسى.. أن أذوب فى شخص آخر" المساء، ٢٥ ديسمبر ١٩٦٧، ص ٨. "كنت اندمجت به.."نفسه" "لأننى اندمجت به" نفسه ص ١٠." لابد لى لأجل أن أتنفس براحة.. أن أعيش ماضى هذا الفتى. وقد شاء قدر خفى أن أكون إياه" المساء، ٢٢ يناير= ١٩٦٨، ص ٤

رغم أن حقى يزعم أن الإسلام قد يكون تحققًا للمسعى الروحى؛ فإنه يشيح بوجهه عن البنية الأحادية التى أصبح الدين عليها اليوم. وحيث إن هدفه ليس الإصلاح الدينى، وحيث إنه لا يستطيع أن يتوافق مع احتياجاته للدين المعاصر؛ فإنه يواصل مسعاه الروحى خارج دائرة الدين الجامد. والسبل التي يفضى إليها سعيه لا محدودة، وهى تزحف نحو بحار بلا شطآن، بعيدًا عن الأرض. وهناك فى عرض البحر يحاصره الخوف من الغرق، ويبدو المسعى الروحى ممنوعًا لحساب تأمين العلاقات الاجتماعية، أى العودة إلى الأرض. فعلى هذه الأرض يستطيع حقى أن يبدأ سعيه من جديد، ويظل هذه المرة فى إطار حدود هذه الأرض. فبالوسائل التى ازدراها فى البداية، بالعلاقات الاجتماعية، سيعثر على تحققه الروحى. سيبدو أن حقى قد تبنى طريقًا صوفيًا فى الخطاب؛ ففعل الكتابة نوع من التأمل. إنه تجربة مباشرة لأعلى نظام قبل كونه تواصلاً مع مثل هذه التجربة. ومن خلال موقفه الرومانتيكى من الفن، ذلك الموقف الذى يعلو بالإنسان فوق شرطه الإنسانى، ليصبح مشاركًا فى الألوهية، أبدع حقى لنفسه تصوفًا يتملص من مسألة الهرطقة أو مسألة الهروبية. بالكتابة للآخرين ومعهم يجد حقى تحققه الروحى الخاص.

الفصل الثانى

الإنسان والمجتمع الحديث

"إذا تصورنا الإنسان كائنًا بلا التزامات، سيكون بلا خطيئة؛ ببساطة لأنه لن تكون لديه إمكانية لاقتراف أى خطيئة. كان محكومًا على آدم أن يسقط فى الخطيئة. وإلى جانب آدم هذا يظهر فجأة ليس حواء فى الحقيقة، وإنما آدم ثانٍ. وسرعان ما يكتسب آدم التزامات، ويكسرها. وبدلاً من أن يعامل أخاه كشخص له حقوق مساوية يخضعه لهيمنته، ويستعبده"

إنجلز: Anti-duehring فى كتاب جاك. إتش. أبوت: **فى بطن الوحش - رسائل من السجن**، نيويورك، ١٩٨١، ص xix

عالم حقى عالم قاس عنيد، والبقاء فيه لا يكون إلا على حساب الآخرين.[١] وإذا لم يستطع الإنسان ككائن اجتماعى، أن ينجو من لعبة القوة؛ فإن خياره الأول هو: كيف يقبل بالتحدى الذى ترميه به الحياة، كيف يتواءم مع شبكة التراتبات المعقدة فى المجتمع. والناس الذين يبدو حقى شديد الاهتمام بهم - العتالين، والباعة، والخدم - إنما يسلمون بالتحدى أكثر مما يقبلون به؛ ذلك أنهم ليسوا مستعدين لخوض معركة الحياة ولديهم أى أمل فى النجاح. ما ترفعها الريح بطريقة ما. ولكن[٢] كل ما يستطيعون فعله أن

---

(١) دمعة، ص ٧٤-١٠٤. عنتر، ص ٢٥. خليها، ص ١٧٥-١٧٦.

(٢) الحياة بالنسبة لرجل مثل إبراهيم أبو خليل فى قصة "أم العواجز"، "كورق الشجر فى الخريف، قد ترفعها الريح قليلاً، ولكنها - حتى فى ارتفاعها - تنطق بالهبوط المكتوب عليها" أم، ص ٧.

يحلموا. إنهم ضحايا اجتماعيون مجبرون على البقاء داخل شـبكة يطرحهـا المجتمع فوقهم. وهؤلاء الأفراد الذين يملكون أسماء يبدو أنهم تم سحبهم من مستوى آخر للوجود، من آخرية حادة تسمح لأفراد من خارج المجتمع لهـم فرديتهم بالظهور فى المجتمع الحديث، بينما تظل هى بعيـدة المنـال. هـذا المستوى الآخر من الوجود، هذه السديمية التى يسحب المجتمع منها ضحاياه الأفراد، هى فلاح الصعيد المصرى.

هذا الفلاح يتم تصوره – خارج الزمن، ومن ثم خارج الآليـة التـى فرضتها الثورة على الإنسان الحديث – وكأنه وجد هكذا فى مصر الحديثـة: جزء من مصر القديمة الخالدة. فعبر حياتها الطويلة أثبتت قدرتها على البقاء برغم العقبات فى طريقها. ليست هناك أمة أخرى مثلها بقيت داخل حدودها واحتفظت بخصائصها وسماتها منذ فجر التاريخ. القوة الكامنـة فـى هـذه الأرض هى ضمانة بقائها[٣].

ليس الفلاح المصرى الصعيدى آخر سلالة الفراعنة[٤] فحسب، بل هو أيضًا الإنسان البدائى مترادفًا مع الأرض. ولم يع حقى آخرية هـذا الفـلاح وبهذا القدر من الوضوح، إلا خلال الفترة التى قضاها فى منفلوط (١٩٢٧-١٩٢٨). لم يع أن كل فلاح فرد كان مختلفًا عنه، بل وعى أن كل الفلاحين الأفراد انصهروا فى كتلة واحدة تقف فى تعارض مع كل مـن هـم غيـر فلاحين. ورغم أن حقى اضطر فى النهاية إلى التخلى عن النضال من أجـل تجريب وضعية الفلاحين وتنقيتها؛ فإن تحفظهم الفظ لم يغظه بقدر ما تحداه. لقد كشف عن الشر الذى يفرضه المجتمع على الفرد الجيد.

---

(٣) مجلة "المجلة"، يوليو ١٩٦٨.

(٤) يحترم الصعيدى التقاليد الفرعونية فى نقل الموتى من الضفة الشرقية إلـى الـضفة الغربية للنيل (دماء، ص ١٣٨) وهم أيضًا: " أحفاد بناة الأهرام" (عنتـر، ص ٢٣) "فى قرى الصعيد نجد الفلاحين من عقيدتين مختلفتين، يزرعون حقولهم جنبًـا إلـى جنب وفقًا لتقويم واحد هو التقويم الفرعونى" إريك رولـو: لوموند، ٢٥ نـوفمبر ١٩٧٧. (قبل التاريخ، كان التقويم الشمسى عاملاً آخر من عوامل الوحدة).

العلاقات الاجتماعية، مصدر الفساد:

في البدء كان الإنسان بريئًا ويعيش آمنًا في عالم تجسده الأشياء المفردة. بعد ذلك، ومع أول شرارة ذكاء[٥] دفع إلى قلب عالم المكر والخداع، وحيث أمكن اللعب بالواقع ليتلاءم مع الحاجات الشخصية. هذا التلاعب بالواقع كان أول كذبة، كان السقطة. ومن ذلك الحين فصاعدًا، استطاع الإنسان أن يضفي طابعًا مفهوميًّا وبعبارات عامة وكلية، "ونشأت مع الأسف الفلسفة"[٦]. وهذه الكذبة الأولى كان وراءها تدخل من قبل كائنة غريبة في حياة زوجين عاشا قبلها في انسجام. وهذه الكائنة الغريبة نفسها لم تكن الشيطان، بل كانت علاقة معها هي التي أدت إلى ظهور الشيطان.

من الممكن على مستوى مصغر أن نوضح كيف تتبدى العلاقات الاجتماعية الشريرة في عيني يحيى حقي، وذلك من خلال النظر إلى تناوله للصداقة. حيث يبدو الصديق عدوًّا غادرًا!. وحيث إن حقي - في فعل التواصل نفسه - يرى الشر، ستبدو الصداقة مستحيلة. وقصص حقي عن الأصدقاء سلسلة من الإحباطات والهجاء المر.

إنه يحكي قصة عن زميل دراسة قديم أصبح طبيب أسنان، وهو يأخذ ثأره في وظيفته تلك من ناظر المدرسة القذر: عقرب أفندي، وذلك بعد سنوات من تركه للمدرسة. بدم بارد وبكثير من التعمد يسحب طبيب الأسنان كل الأسنان من اللثة المخدرة، بعدها وقف فرحانًا وشاهد الدم ينزف من الوجه الشاحب. طبيب الأسنان هذا يعرض بعد ذلك على صديقه - يحيى حقي - أن يعالج له أسنانه وقتما يريد. ويتراجع حقي مرتعبًا، فمن يعرف إذا كان هذا الصديق يكن نوعًا من الحقد الدفين ضده سينفث عنه على مقعد المريض عند طبيب الأسنان.[٧] صديق آخر كان يعزم نفسه على الغداء مع

---

(٥) انظر الهامش ٤٢، الفصل الأول.

(٦) فكرة، ص ٦٤.

(٧) أم، ص ١٠٧-١١٠.

حقي، وبعدها يستقل ثمن الغداء. غير أنه بعدها بعدة أيام كان يبالغ في الثناء على أحد معارفهما الذي قدم له الطعام نفسه بالضبط، ولكن على مائدة فخمة ويقدمه سفرجي محترم. وهناك بعد ذلك الأصدقاء الذين أتقنوا فن تدخين سجائر الآخرين.(٨) والرجل الذي قتل زوجته بمساعدة صديق، وهو ما يطرح السؤال: ما الحقوق التي للصديق عند صديقه.(٩) وأولئك الذين صعدوا فوق مواقعهم السابقة ولم يعودوا عارفين بأصدقائهم القدامى، ومن ذلك مثلاً الكاهن الميلانيسي الذي اعتاد أن يزور مجرد رجل مبروك في التلال. وبعد عدة سنوات أصبح الكاهن هو البابا. وحينما سمع الرجل المبروك عن ذلك باع كل ممتلكاته ليشتري تذكرة إلى روما ليرى صديقه القديم. وفي الفاتيكان واجه أسئلة لا نهاية لها، ثم أدخل إلى حجرة الانتظار، حيث انتظر وانتظر. وفي النهاية استدعى إلى الحضرة المقدسة ليقال له فقط: "يجب أن تتعلم أن الأصدقاء يتغيرون بمرور الزمن".(١٠) الصداقة عند حقي مسئولية؛ لأن قانون الحياة قانون استغلال. انتبه إلى الصديق الذي تكون طيبًا معه؛ لأن هذه الطيبة تقلل من دفاعاتك وتجعلك عرضة للضعف الذي يمكن أن يستغله هذا الصديق. "احذر عدوك مرة واحذر صديقك ألف مرة"(١١). الصداقة علاقة زائلة بين فردين، موضوع لتقلبات الحظ. وبعد أن حذره صديق قبل الذهاب في عطلة إلى منطقة معزولة في جنوب مصر وطلب منه أن يتعرف على الطريق بوضوح من منظمي العطلات الآخرين، هنا كان حقي مأخوذًا بسحر الصداقات المفاجئة "فإذا تبادل التحيات ينقلب إلى مودة، والمودة إلى صداقة، والصداقة تنعقد حول مائدة قمار"(١٢) ومهما يكن من أمر؛ فإن فكرة القصة واضحة من العنوان "ألم أقل لك؟"، حين يسمع الصديق أن حقي لم يقم باتباع

---

(٨) نفسه، ص١٦-٤٦.
(٩) خليها، ص ٢١.
(١٠) فكرة، ص٩٩-١٠٤.
(١١) دماء، ص ٦٩. فكرة، ص ١٤٠-١٤١.
(١٢) عنتر، ص ٨٤، و ص ١٢١.

نصيحته الغالية، فيقول له بارتياح: لقد قلت لك هذا! الصداقة ينظر إليها على أنها فى أحسن الأحوال علاقة قوة، فأحد الصديقين ناصح مخلص، والآخر تلميذ. بل إنه حتى أكثر الصداقات نموذجية ودفئًا، من قبيل تلك التى كانت رجل البوليس فى منفلوط وحارس من الحراس، أمكن أن تتغير فى غمضة عين إلى عداوة وضغينة شديدتين.(١٣) ليس من الغريب إذن أن ينهى حقى الصداقة المخلصة بين يوسف وغم خليل فى قصة "الدرس الأول" بشكل بالغ السرعة وبالغ المأساوية، وذلك قبل أن تمس براءتها.

الانقسام العظيم:

يصور حقى المجتمع وكأنه نوع من النظام الطائفى فيه انقسام أساسى بين "من يملكون" و "من لا يملكون"؛ القسم الأول من الناس لا يتم وصفهم أبدًا إلا من خلال أقنعة خصومهم، والقسم الثانى من الناس هم المجموعة التى تتألف منها أعمال حقى. والتفرقة بينهما كاملة؛ فهما جنسان متباينان، مخلوقات تنتمى إلى مستويين مختلفين من مستويات الوجود، بينهما لا يمكن أن يقوم تواصل حقيقى.

فى قصة "عنتر وجولييت" يستخدم حقى الحيوانات، يستخدم كلبين، لا لكونهما حيوانين، بل لما يمثلانه، أى التناقض بين طبقتين(١٤)؛ فالأول عنتر، وهو كلب هجين ضال، ينبح حول الحى فى حبور، كل ما نعرفه أنه عاد إلى البيت وقت العشاء مع الست كوكب. والأخرى جولييت، كلبة غالية مولودة فى بكين كانت مهذبة جدًّا، حساسة جدًّا، لدرجة أن أى شىء يخيفها، تنكمش فى خوف تحت الكراسى والكلبة كلما صرخت صاحبتها. فى قلبها يكمن أشد

---

(١٣) خليها، ص ١٧٨.

(١٤) فى "قلة، ومشمش، ولولو" يستخدم حقى كلبًا وقطتين ليمثل للأتراك والمصريين واليونانيين فى القاهرة أوائل القرن العشرين.

الخوف من الجميع، خوف من الحياة وأخطارها المجهولة. هذه الكائنة الدخيلة تتكمش رعبًا من الاتصال مع أولئك المتسخين وراء أسوار الحديقة، أولئك الذين يعيشون تكرارية لا تنتهى فى وجود لا يعرف الرغبات.. ويضع القدر هذين الكلبين اللذين لا سبيل إلى تصاحبهما، يضعهما معًا فى الغرفة السوداء فى محجر الكلاب. ربما كانت جولييت قد خضعت للحظة ضعف، هكذا يخمن حقى، ربما لحظة فضول لأن ترى ماذا هناك وراء أسوار سجنها، هفوة كان لها جزاؤها المفاجئ السريع فى شكل القانون؛ فجولييت على أية حال كانت قد تركت مكانها قبل حلول الليل، وعنتر كان قد حكم عليه بالبقاء للأبد، منذ أن عجزت الست كوكب عن توفير الجنيهين أو الثلاثة اللازمة له. إن استخدام الحيوانات لتمثيل الطبقات والأحوال المختلفة المتصلة بالتراتب الاجتماعى استخدام شديد الذكاء؛ لأن حقى باستخدام الكلاب يوضح أنه لا الشخصية ولا التعليم الأكاديمى هو الذى يجعلنا مختلفين، بل البيئة، البيئة التى تقمع الفرد، وتفرض على كل واحد موقعًا. وتبدو رؤية حقى للعالم وكأنها لا تتقبل الحركة الراسية.(١٥)

فى قصة "السلم اللولبى" فرغلى مساعد صاحب مغسلة ملابس، ومثل كثيرين من فقراء المدينة نام على السطح، ومشى الكيلومترات الخمسة إلى العمل، وكدح لساعات طوال، يعيش على أفقر الوجبات. يوصف فرغلى كأنه يعيش فى عالم من صنعه هو، وبمعزل عن الواقع، الواقع الأليم لوجوده المزرى. إن حدة التراتبية التى يفرضها المجتمع لا يمكن محاربتها؛ فهى تتطلب الخضوع. ولكن الخضوع قد يتخذ أى شكل، وهو فى حالتنا هذه استلزم الانسحاب إلى عالم آخر. وذات يوم وبينما كان فى طريقه إلى عمله،

---

(١٥) عنتر، ص ١١٥. ولاحظ كذلك الراوى فى قصة "السلحفاة تطير" وقد أراد أن يترك سلك العمال الذين يتقاضون أجرة يومية؛ ليصبح جزءًا من طبقة الأفندية الذين يتقاضون مرتبًا شهريًا (قنديل ص ١٣٦) (ولكن دون طائل! فكيد النساء وحده هو الذى يستطيع عبور هذا الحاجز الذى يبدو منيعًا).

لاحظ أن بواب المبنى الذى يجمع منه بعض ملابس للغسيل ليس موجـودًا. درجات السلم الرخامية المحفوظة للسادة ولزوارهم تصعد إلى أعماق المبنى الغامضة، وتغرى فرغلى بتذوق فاكهتهم المحرمة. وبأقصى قدر من الخوف كان فى طريقه لارتكاب جريمة رهيبة، فقد شق فرغلى طريقه عبر الطوابق الثلاثة حتى شقة نفيسة. رن جرس الباب، وبعدها.. انفتحـت كـل أبـواب الجحيم! فقد انفتح الباب، وقفز ريكس، الكلب الذى لم يسمح له أبدًا بالـدخول إلى المطبخ (المكان الذى يذهب إليه فرغلى عادة)، قفز الكلب علـى الولـد الصغير وعض يده، وهذا نظام آلية الدفاع التلقائى. تمزقت نفيسة صـاحبة الشقة، بين غريزتها الطبيعية لتهدئة الولد المرتعب، الذى أصابته الـصدمة، وبين خوفها من تعريض نفسها لخطر أن تكون متعاطفة أكثر مـن الـلازم، وهو ما يستدعى مطالبات بدفع تعويض دون سبب، وذلك كما حـدث فعـلاً لواحدة من صديقاتها. غادر فرغلى، وسرعان ما شفيت يده، الصبر والزمن هما دواء الفقراء وعملتهم الوحيدة. كان الأهم من ذلك كله أن يعود إلى عمله بأسرع ما يكون. لقد فقد بعض الوقت – والمال – على كل حال بسبب هـذه العضة. وفى النهاية اضطر إلى العودة إلى نفيسة استجابة لعرض المساعدة الضعيف، وهو ما كان يحتاجه حقًا. وببراءته قرر أن يطلب مبلغـًا محـددًا يساوى ما فقده من وقت، وسيرفض بالتأكيد أى مبلغ زائد عن هذا قد تعرضه هى. إن له كبرياءه على كل حال، وهو لم يكن شحاذًا فى يوم مـن الأيـام. ولكن عندما رجعت الطباخة برد سيدتها كانت صدمة فرغلـى. إن الطيبـة البادية التى استنتجها من الخوف والإحساس بالذنب، قادته خطأً إلى اعتقـاد خاطئ بأنه قد عبر الهوة بينه وبين أسياده، وأن التواصل ممكن. ومع كونـه داخل المنظومة الاجتماعية؛ فإنه لم ينجح بعد فى فهم أصولها.

بمبة فى قصة "احتجاج"، تطلب منها سيدتها الست خيرية أن تظل مع حسن، المستأجر الشاب، بينما كان يصلح لهم كرسيهم. جلست بمبـة علـى الأرض، لها بين الحين والحين سعال خافت، وعينها طـوال الوقـت علـى

حسن. كانت بمبية مجهدة إلى أبعد حد، نظرتها خالية من الفهم والاهتمام والشخصية. والتعب كما يقول يحيى حقى هو المعول الوحيد الذى يستطيع أن يهدم أقوى العيون:

"..فى عينيها صراع واضح يكاد يتكلم، نظرة تتملص بجهد، وعلى مهل، رويدًا رويدًا، من قبضة قاسية خانقة. واستمر الصراع زمنًا غير قصير، ثم استبانت النظرة قليلاً قليلاً ونطقت عينان صافيتان، لون إنسانيهما كلون الكهرمان"[١٦].

والوصف السابق يكشف عن صراع دائم بين أولئك الذين لا يضمنون القوة اللازمة للبقاء، أولئك الذين يقمعهم التعب، حتى إنهم ليفقدون القدرة على الفهم والاهتمام والتعبير عن شخصيتهم، أولئك الذين يغرقون فى مستنقع الضياع غير المعبر عنه. ومع ذلك، ورغم أن أصواتهم غير مسموعة، سواء على المستوى الفردى أو على المستوى الجماعى، فإن هذا لا يحول دون نوع من الوجود الخاص غير المعلن. هذه الطبقات الصامتة هى أشخاص لهم مشاعرهم، ضحايا الصراع اليائس من أجل التواصل. الصراع الذى يبدو فى بعض الأحيان وكأنه قد وصل الذروة فى تعبير من التعبيرات:" ونطقت عينان صافيتان، لون إنسانيهما كلون الكهرمان". اللون هنا هو الذى يتكلم، الكهرمان، الحجر الكريم الذى يستخدم عادة كتعويذة لحماية من يلبسه من الشر والحظ السيئ. هل هذا الانقطاع عن العلاقات الاجتماعية يحمى هؤلاء الناس من الشر الذى كتبته على الإنسان العلاقات الاجتماعية؟ ألا يورطهم صوتهم المسموع فى وجود شرير؟

ورغم أن هؤلاء الناس قد يحيون حيواتهم الخاصة الخفية، فإن من الصحيح كذلك أنها حيوات مبتورة لا تعرف قط طزاجة الطفولة. إنها حيوات لم تعرف قط العالم الخيالى الخالى من الهم، عالم الاكتشاف والألعاب، عالم

---

(١٦) أم، ص ٣٤.

الطفل الذى لا علاقة له بعالمنا. بمبة كانت واحدة من هؤلاء الأشخاص المحرومين. والست الخيرية ورثتها مع ما ورثت من أمها، ملكية تنتقل من جيل إلى جيل. وحين جاءت بمبة إلى خدمة الست خيرية كانت فى العاشرة من عمرها، وبعد ذلك وذات يوم سعيد صحت لتجد أن ثلاثين عامًا مضت وأنها أصبحت فى الأربعين!. جسدها الفقير العجوز تحمل أربعين سنة، ولكن عقلها أصيب بتوقف فى النمو. أوقف التعب تطورها وبقيت طفلة عجوزًا، تخرج لسانها لأطفال سيدتها، وتلحس ما معهم من حلوى. ومن المهم أن نلاحظ أن حقى يشبه ضحيته الاجتماعية عادة بطفل،(١٧) أو هو فى الحقيقة يستخدم الطفل (فرغلى) ليكشف عن براءتهم فى الألعاب التى يلعبها الناس. محمد ابن الست خيرية اعتاد أن يعاير بمبة بتنفسها السيىء وشعرها المجعد. ورغم أنها تقبل بمثل هذه التعديات دون شكوى، فإنها كانت تشعر بالانتهاك فى العمق إذا ما اتهمها أى أحد بالغباء. ولما لم تكن متعبة جدًا أدركت أن هذا الغيظ تولد عن الذكاء المقموع؛ فالغباء كان وضعيتها الإنسانية. وعدم قدرتها على تجاوز إقصائها عن مجتمع يسحق المنبوذ ويجبره على الخضوع، مصيبًا إياه بالشلل العقلى والفيزيقى إلى حد لا يفهم معه أبدًا من يكون. وقعت بمبة فى حب محمد، وفى ليلة الزفاف كانت شديدة الإحباط، ولكن لم يلاحظ أحد بالطبع. لم يكن أحد يتصور أن بإمكانها أن تحس، ناهيك عن أن يكون هذا الأحد له مكانته بالمقارنة مع ذاتها هى غير الجديرة بالاحترام. لم يكن محمد وحده هو الذى انجذبت إليه بمبة، ولكن كان هناك أيضًا الولد حسن لأنه كان أول من تعامل معها كإنسانة.(١٨) وحين ترأست مناقشة العائلة لمناظر زواج حسن، كان هذا مؤذيًا لها جدًا. ألم تكن هى التى جرت وراءه؟ وحين أدركت خيرية ما كانت تأمل فيه بمبة، ارتعبت واتهمت خادمتها بالجنون.

---

(١٧) انظر الفصل الخامس.

(١٨) أم، ص.٣٤-٣٧.

البقاء للأصلح:

بين الفقراء هناك من ينجح وهناك من يفشل؛ لأنه ليس الغنى وحده، بل القوى أيضًا، يستغل الفقير والضعيف. ولكن الأقل فقرًا والأقل ضعفًا هو من يستخدم الآخرين ليأمن جانبهم. ويبدو أن حقى كان يوضح الانقسامات فى ذلك المستوى الاجتماعى، وذلك فى وصفه لأنواع الحمير المتعددة. ينقسم **عالم الحمير** – وفقًا لحقى – إلى خمسة أقسام: **حمار السبخ**، أجرب ومرفوض ويعيش على هامش العالم. **حمير الأجرة**، وهذه تعتصر قواها كما يستنزف دم الذبيحة. ويقاس طعامها بمقدار حصيلة عملها لا بمقدار جوعها، وتخفى بردعتها آثار جروح وسخة. **وحمار السوق**، وهو أول حمار يطلق عليه اسم، وأول من ضمن لنفسه وعيًا بهويته المستقلة، وأنه رقم واحد الذى يبحث عنه الناس على حساب الحمير الأخرى.. **وحمار الفلاح**، طيب القلب ومتواضع، وله فضائل يعزوها حقى مكانة الحمار كعضو فى العائلة وهو أول حمار يعيش تجربة الحب. **والحمار الأرستقراطى**، وهذا لم يولد أرستقراطيًا، ولكن أجبره على ذلك مدربه الفظ الذى يتأكد من أن تلميذه يجب أن يمشى كما يريد الرجل لا كما خلقه الله فى الأصل.. يبدو الحمار وكأنه رمز لاستغلال الناس للناس؛ فالتصنيف السابق يبدو مساويًا للتراتب الاجتماعى بين العمال: المستبعَد بلا معين، والمستَغل، وأولئك الذين صعدوا إلى مرتبة الثقة بالذات ومن ثم استخدموا الآخرين – ولو على نطاق محدود – كأعضاء في مجالس، وأولئك الذين يبدون أفرادًا متفوقين، ولكنهم مع ذلك ليسوا سوى نتيجة للتلاعب التام من الناس(الخادم الأهلى).[١٩]

إبراهيم أبو خليل فى قصة " أم العواجز"، قضى عمره كله متنقلاً من عمل إلى عمل. واللحظة التى التقط فيها حقى قصته كان إبراهيم فيها يبيع الفجل والجرجير والكرات على رصيف يحتله، وسرعان ما تأتى بدر

(١٩) خليها، ص ١٠٠-١٠١.

وطفلاها، وتتضرر تجارة إبراهيم. لا شيء يثبط من همته، فقد قرر أن يحول سوء حظه إلى ميزة كبيرة، وأصبح صديقًا لجارته المتعدية. وبمجرد أن تتاح له الفرصة للتعرف عليها يعود زوجها، ويطرد إبراهيم. وبعد غياب لفترة طويلة من الزمن يعود الراوى ليجد أن إبراهيم وبدر كليهما قد تركا المكان. ما الذى حدث لإبراهيم؟ لقد حصل على مهنة جديدة، وبدا مخلوقًا لهذه المهنة بالذات؛ فقبل أن تبدأ حرارة النهار ونشاطه فى الشوارع يذهب إلى كل المحلات فى الميدان وينشر بخوره. ومع الأسف كان بخوره ذا رائحة كريهة، فتم إقصاؤه هذه المرة بواسطة مثقف يقرأ القرآن ويرتدى عمامة خضراء. وكان هذا الرجل المبروك يعمل فى جد وصبر، ولكنه كان أيضًا ماكرًا وبارعًا (هذه قيم لا غنى عنها فى الحرب من أجل البقاء والهيمنة). وذات صباح امتلأ الميدان بصدى صرخة، وخرج الجميع ليجدوا "الشيخ" منقلبًا على وجهه وقد صرعه "وجد صوفى". وحالما أفاق صب عليه الناس الأموال، وهى الأموال التى جمعها بعد ذلك بأصابعه المليئة بالخواتم. مسلول حقير من غير شك، لكنه ناجح. وماذا كان بمقدور إبراهيم المسكين أن يفعل، هو الذى " لا يعرف الحياة ولا طبائع الناس" حتى يدافع عن نفسه ضد مثل هذه الألاعيب؟ ليس بإمكانه إلا أن يسلِّم؛ لأنه لا مكان للبساطة فى هذه الحياة. انضم إلى الشحاذين الذين ينتشرون حول مسجد السيدة زينب، لا أمام المسجد كالآخرين، ولكن وراءه: حمار السبخ. لقد تخلى عن كل منافسة:

"أصبح من أهل دنيا غير دنيانا، فى دنيا لا مخرج لها، بل لها باب واحد للدخول كتب فوقه "باب الوداع".(٢٠)

ومن المهم أن نلاحظ الفارق بين مواقف حقى من الفقير ومواقف كاتب آخر معاصر له هو محمود طاهر لاشين، وذلك كما يتضح فى مجموعتى" أم العواجز" و "سخرية الناى". إن رجلاً مثل إبراهيم بالنسبة لحقى، هو ضحية

---

(٢٠) أم، ص ١٢.

للمجتمع لا يساعدها أحد. أما بالنسبة للاثنين، فالجميع - بمن فيهم الفقير - مسئولون عن مصائرهم.(٢١)

خلية النحل:

سواء كان الفرد سعيدًا فى موقعه أو غير سعيد، فإن هناك حقيقة مؤكدة، وهى أن كل واحد يشعر بان عليه أن يكون منتميًا. ولكن المشكلة كيف يكون الانتماء دون أن يفقد المرء هويته ويذوب فى مؤسسة ما. فى سيرته الذاتية يكتب يحيى حقى عن أول يوم له فى العمل فى منفلوط، حين كان عليه أن يقيد اسمه وساعة وصوله فى دفتر الأحوال:

"..**حينئذ أدركت أننى نمت تلك الليلة إنسانًا واستيقظت معاونًا للإدارة**"(٢٢)

عملية نزع الطابع الشخصى أمر مخيف بالنسبة لحقى؛ فالعواطف العادية يتم تشويهها، تمامًا كما يتم تبنى المواقف والأفكار النموذجية الراسخة للأسلاف.. وفى هذا الموقف الجديد يفقد المرء ما يجعل منه إنسانًا، ويتبنى ما يجعل منه وظيفة، أو رقمًا. سيفكر طبقًا لخطوط رسمية، فالفلاح بالنسبة لقاهرى تم تعيينه فى الريف، كائن عنيد لا يمكن الوثوق به أبدًا. ومن الغريب لم يحدث تقدم أبدًا فى التفاهم بين الفلاح والحكومة، مع وجود هذا التحامل الراسخ.(٢٣)

---

(٢١) مقدمة مجموعة "سخرية الناى" (القاهرة ١٩٦٤). وانظر أيضًا قصة "عزرائيل" حيث يكتب محمود تيمور عن لا إنسانية الفقير والمقموع بالنسبة لفقير ومقموع آخر؛ فرجل يقتل أعز أصدقائه، مغسّل الموتى، لأنه شعر أنه كان يجلب له الحظ السيئ.

(٢٢) خليها، ص ١٢٨. بهذا الخصوص لابد من ملاحظة أن سامى فى قصة "إزازة ريحة" الذى قضى بعض الوقت فى الصعيد وكيلاً للنيابة، كانت له قضية عابرة مع ابنة شابة لتاجر غنى. وكان اهتمامها به لا لأنه رجل بل فقط لوظيفته (أم ص ١٥٣)

(٢٣) خليها، ص ١٦٢، ١١٩، ١٩٧.

وبقبول الوظيفة مسيطرة وغالبة على الذات الشخصية، يتنازل الفرد عن تاريخه، ومن ثم يتنازل عن شخصيته؛ ليصبح جزءًا من "عجينة حية تمتص كل شيء إلى مستنقعها"٢٤. ويناضل كل فرد للخروج من هذا المستنقع، وهو يائس من إثبات نفسه:

التحدث عن النفس!

يا له من لذة ساحرة.. تواضعها زائف أغلب أحاديثنا - بعد كلمتين ليس غير - تتحول من الموضوع - أيا كان - إلى الذات، الشكوى أو الافتخار، ولكنى أحسن أنهما ينبعان من نزعة واحد، متكتمة: استجداء تبرير الوجود(٢٥).

لا مجد بالنسبة له فى انتقاد مثل هذه الأنانية، لأن من ينتقد سيفعل الشيء نفسه بالضبط - كما يقول حقى - حين تتاح له الفرصة. نحن جميعًا مهووسون بهذا الشيء الذى يؤكد وجودنا لدى الآخرين، أنا أعرف أن غرور الرجل يشبع تمامًا حين ينادى باسمه فى وقت لا يتوقعه(٢٦). فى حفلة ووسط ضجيج آلاف المحادثات لابد أن هناك فرصة لسماع اسمنا يذكر، حتى ولو كانت همسًا وفى منطقة مزدحمة، هذه المحادثة بالذات هى التى ستلفت انتباهنا قبل وأعلى من أى صراخ مونولوجى داخل آذننا نحن"(٢٧). وهناك مثال على هذه الحاجة إلى تأكيد الذات يأتى فى واحدة من الصور القصصية التى يضمها الجزء الثانى من مجموعة "عنتر وجولييت"؛ حيث يقدم دراسة موجزة لأسئلة القراء فى مجلة المقتطف. كتب إيليا فندلفت لهذه المجلة

من سان باولو يسأل المحرر كم شعرة تنمو فى الرأس. وعلى الفور

---

(٢٤) فكرة، ص ١٦٤.

(٢٥) قنديل، ص٩٠. وانظر أيضًا "التحدث عن النفس" فى مجموعة "عنتر.." ص ١٥٧-١٥٨.

(٢٦) فكرة، ص ٧٤.

(٢٧) نفسه، ص ١٥٦-١٥٧.

خمن حقى أزمة هذا اللبنانى المغترب الذى يعيش بعيدًا عن وطنه، وييئس من العثور على ما يؤكد قيمة وجوده فى وسط يستطيع أن يفهمه. فالنجاح فـــى البرازيل لم يستطع أن يعطيه تأكيدًا لهويته كذلك الذى يمكن أن تعطيه إيـــاه طباعة سؤاله فى مجلة بالعربية.(٢٨)

ورغم أن النظام يقمع الفرد بانعزالية وظيفته؛ فإن الذات تؤكد نفـــسها مرة أخرى بحاجتها إلى الانتماء، ولكن الانتماء إلى شىء آخر. الإنسان مثل النحلة التى تستمد حياتها من الخلية، وحدها لا تستطيع أن تعيش. فى قـــصة "البوسطجى" كان عباس موظف مكتب البريد الذى جاء مـــن القـــاهرة إلـــى أسيوط، خارج خلية القرية.(٢٩) كان "يموت" ولم يكن لينقذه إلا أن يتكامل فى نفسه، وأن يتكامل من ناحية أخرى مع القرية التى أدت وظيفته إلى إقصائه عنها. وهذا ما فعله من خلال فتح كل الخطابات التى تمر تحت يديه. وفـــى النهاية لم يفتح سوى خطابات جميلة وخليل المتبادلة. وسيتضح أنه بمزجـــه لمصيره مع مصير هذين العاشقين سيشعر هو نفسه أنه أصبح جزءًا حيويًـــا من الجماعة التى تم إقصاؤه خارجها. كان يصارع هذا الإقصاء بالدخول إلى أكثر المناطق قداسة، بالدخول فى الشئون الخاصة للبيت الصعيدى.(٣٠) لقـــد تخلى عن شخصيته الوظيفية، ولكنه بخيانته للوظيفة تسامى عليها. فكل مـــا ترك له كان عنصرًا فى علاقة، ولكنه عنصر كان من القوة والأهمية بحيث لم يعد من الممكن أن يظل مجهولاً.

---

(٢٨) عنتر، ص ١٧٣.

(٢٩) لحسن الحظ أن اسم القرية كان "كوم النحل"، وهى قرية صغيرة جدًا ونائية جـــدًا، لدرجة أنها نفذت من الإعصار العربى (دماء ص ٤٩) والنحل الذى جاءت منـــه التسمية كان الآن فى سجن بعض الأقباط. ولاحظ الصلة المزدوجة بالفراعنة: لـــم يقترب منها العرب (نفسه ص ٣١)

(٣٠) "الصعايدة يغفرون أشياء كثيرة، لكنهم لن يغفروا لشخص أبدًا أن ينتهـــك بيـــوتهم وعائلاتهم؛ فتلك هى أكبر الجرائم" خليها، ص ٢١٥.

وقعت جميلة فى الحب مع خليل، وهو أخو أعز صديقاتها مريم. أعلنت الخطوبة. ولكن الظروف العائلية أجلت تحديد تاريخ الزفاف. فى هذه الأثناء أصبحت جميلة حاملاً، وخليل كان يقوم بالتدريس فى القاهرة، ولأنه اضطر إلى مغادرة كوم النحل قبل أن يتم تحديد الخطط، قام العاشقان بحصر شئونهما فى الخطابات. استخدمت جميلة صندوق بريد أم أحمد لتبقى صلتها مع خليل سرًا على أبيها. وتقدم الحمل بمضى الزمن. وبدأت جميلة تناشد خليل أن يأتى لنجدتها. ولكن خليل كان آخذًا فى الابتعاد أكثر. وكان عباس - البوسطجى الذى يقوم بالتوصيل - مرتعبًا من لا مبالاته هذه، أو قل من قسوة فؤاده. وفى النهاية تدخل القدر! فحين كتب خليل إلى جميلة أنه لن يستطيع المجىء قبل حلول الصيف، لأنه نقل إلى الإسكندرية مرة أخرى احتجز عباس الخطاب غير المفتوح على جانب. وفى الصباح التالى، جاء مرسال من العمدة ليختم الخطابات الداخلة إلى القرية ويجمعها. واندهش عباس حين رأى خطاب خليل مختومًا باعتباره خطابًا جاء من كوم النحل. والختم لا يمكن مسحه؛ ومن ثم لم يكن بإمكانه أن يدع جميلة تراه دون أن يورط نفسه فى جريمة. لأربعة أيام كانت أم أحمد تأتى باحثة عن خطابات، وكل مرة كانت تضطر للرجوع خالية الوفاض. فى النهاية وفى اليوم الخامس كتب خليل من الإسكندرية، وانتظر عباس وصول أم أحمد بفارغ الصبر، لكنها لم تأت ذلك اليوم. وخلال عودته إلى البيت تلك الليلة وجد مجموعة من المعزين خارج بيت أم أحمد. لقد ماتت صباح ذات اليوم! وهكذا وجد عباس نفسه فى موقع خطير يسمح له هو وحده بمعرفة ما كان يجرى. لم تعرف جميلة أن خليل عاد إلى الإسكندرية، وخليل لم يعرف أن أم أحمد قد ماتت، ومن ثم هو لم يستطع أن يفهم لماذا أعيدت خطاباته إليه. إن تدخل عباس جعلهما معًا يعتمدان عليه دون جدوى، ودمر علاقتهما حين كانت جميلة فى أمس الحاجة. ويسأل عباس نفسه فى غضب: "ولو جاء خليل، هل كان سيتسلم خطابات جميلة الأخيرة؟". ويرن جرس الكنيسة واضعًا لمسة النهاية فى القصة، ومصدقًا على تكامل عباس النهائى عبر سره المرعب.

خارج المجتمع الحديث:

وبعيدًا عن النضال من أجل البقاء، من أجل الانتماء أو التقدم؛ فإن حقى يتصور الفلاح، وخصوصًا فلاحى الصعيد، فهم " أهل طيبة وأمانة وحياء لعلها سر انقباضهم عن الغرباء أمثالى من الموظفين"[٣١]. إنه ليس إنسانًا بمعنى الكائن الاجتماعى الحديث الذى سبق تعريفه، ولا هو حيوان[٣٢]، يبدو كأنه قد جمع بين الطبيعتين. إنه إنسان ما قبل السقوط، قريب للطبيعة، وهو اقتراب بحق المولد، كما أنه ليس بعيدًا عن حياة يمكن للغريب أن يتبناها. والحقيقة أن يحيى حقى قد وصف الأثر الذى يمارسه على الغرباء مثل هذا الاقتراب من الطبيعة:

> **"فأصبحوا بعد زمن غلاظ الوجوه، سمان البطون، ثقيلة حركاتهم، نظرتهم حيوانية، وكلامهم بذاءة متكررة، وفكاهتهم منحطة. أفكارهم سخيفة محصورة، ضيقة. حين يعودون لمدنهم ينكرهم أصدقاؤهم، وتختلف أذواقهم حتى كأنهم شعبان مختلفان."[٣٣]**

إن اقتراب الصعيدى من الطبيعة يجعله مختلفًا؛ فهو ليس مجرد فلاح يعمل فى الأرض، بل إنه وبطريقة غامضة هو الأرض نفسها، الأرض التى أنتجت الفراعنة العظام، وليس هو موضوعًا للتطور الاجتماعى، إنه خارج الزمن، وهو القَوة المقاومة للحضارة الحديثة. واندماج الفلاح بالطبيعة هذا

---

(٣١) خليها، ص ١٣١.

(٣٢) يصف حقى الفلاح بأنه يبدو كأنه يجعل للحيوان عقلاً واعيًا؛ ففى رحلة من رحلاته فى قرى أسيوط مر بفلاح مع جاموسته. كانت الجاموسة مريضة، وأصر صاحبها على إنهاء عذاباتها. ويصفهما حقى معًا وهما ينظران إلى السكين فى يد الفلاح، لقد بدا أن الجاموسة "ممتنة" وأنها تقف مع صاحبها فى حزنه. (خليها، ص ١١٥. وانظر أيضًا: دماء، ص ٢٩-٣٠).

(٣٣) دماء، ص ٣٧.

يتم تصويره في صورة مرئية؛ فالرجال في حقولهم يبدون مع الأرض شيئًا واحدًا، وجلاليبهم الطينية تمارس تمويهًا على عيون الغريب، كما يتم تصويره بطريقة سمعية، فصيحات الفلاح في الحقول يتم وصفها بأنها "صيحات إنسانية، حيوانية، لا فرق بينهما"(٣٤). حتى حينما يأتي الصعايدة إلى القاهرة أو أي مدينة كبيرة أخرى في الشمال، فإن حياتهم تظل طاهرة تمامًا، ولا تمسها قذارة الحضارة الحديثة. إنهم يبقون على تقاليدهم وأسلوب حياتهم في أغانيهم، وهي الأغاني التي تتخلل الأرض كالبذور عند نشرها، كما أنها هي التعبير عن الحياة التي تصبح في الوقت نفسه جزءًا من فيض الطبيعة. كل أغنية، كل حياة تلقح الأرض من أجل إنتاج حياة تتجدد للأبد، حياة لا تفنى.(٣٥)

ومهما تكن درجة رغبة السلطة المركزية في فرض سلطانها على الفلاحين، فإنهم سيقومون بالهرب الروحي دائمًا. لقد جاء موظف بعد موظف من القاهرة محملين بالوثائق، والفلاح يستدعى من وراء محراثه ليوقع أوراقًا "أغرب عليه من وحوش البراري". انظر وتأمل، عجبًا!! لقد حرم من أرضه.(٣٦) وبمرور الوقت كان الفلاحون قد اجتهدوا في تبني أسلحة المجتمع: المكر والبراعة؛ وذلك ليحموا أنفسهم. سيخبئون أي ثروة يملكونها، مخافة أن تغري هذه الثروة موظفي الحكومة هؤلاء.(٣٧)

---

(٣٤) خليها، ص ٣١. دماء، ص ٣٠.

(٣٥) نفسه، ص ٦-٧.

(٣٦) خليها، ص ٣٢. (وحقي هنا يتحدث عن الفلاح المالك لمساحة صغيرة من الأرض، وليس عن الفلاح الذي لم ولن يمتلك أرضًا قط. انظر مثلاً، الشرقاوي: الأرض).

(٣٧) إن أي مودة تختفي من "العين الزرقاء" للحاسد؛ فقوة الحسد من الشدة بحيث يقال إنها تقتل ما تحسده أو تدمره (خليها، ص ١٥٦) ومن أجل دراسة شيقة لموضوع الحسد بين الفلاحين انظر: دابلو. إس. بلاكمان: فلاحو الصعيد في مصر (لندن، ١٩٢٧) ص ٢١٨-٢٢٢.

وأثناء أزمة فائض القطن فى مصر أمــرت الحكومـــة الفلاحـــين أن يزرعوا مساحات أقل. جاء الفلاحون إلى حقى حـــين كـــان فـــى منفلـــوط، وتوسلوا إليه أن يعيد النظر فى قضيتهم وأن يحدد حصصًا معينـــة. وحـــين فهموا أنه لن يلين لهم ولن يستطيع، انقلبوا عليه محبطين واتهموه بعدم العناية بأمر هم، فكل ما كان يعنيه هو مرتبه. ورغم رغبته العارمة فـــى أن يقبلـــه هؤلاء الناس كفرد(٣٨)؛ فإن حقى كان مجبرًا على القبول بأنه لا سبيل إلـــى عبور الهوة بين الفلاح والجهات الرسمية. وهناك مثال آخر على هذا الحاجز العنيد بينهما، نراه فى قصة "حصير الجامع". كان الراوى – وهـــو مفـــتش حكومى – قد جاء لتوه إلى قرية صعيدية. وخلال لقاء رسمى مع العمدة ومع بعض القرويين، اشتم الراوى فجأة رائحة كريهة. وحين أشـــار إلـــى هـــذه الرائحة عرضًا مرر العمدة الموضوع سريعًا. كان الجـــامع هـــو المـــصدر المشكوك فيه للرائحة. ولم تكن هذه مشكلة حقيقية؛ لأن الجامع كان نادرًا ما يستخدم للصلاة. غير أن الراوى أخذ معه العمدة وذهبا إلى الجامع لـــصلاة الجمعة:

".. لما دخلته وجدته متساقط الطلاء تتدلى من جدرانه العناكب، على كل من جانبى المنبر علم أخضرٌ سواده، مطـــأطئ رأســـه للفقر والمسكنة، القذارة بادية والهواء مكتوم، والحصير عيدان متفرقة تبدو منها الأرض مغبرة.."

كان الراوى منزعجًا مما رأى؛ لدرجة أنه قرر أن شيئًا لابد من عمله على الفور. لقد قرر أن على الحكومة ألا تتورط فى ذلك، وأن على الجماعة أن تساعد نفسها بنفسها. وكانت الخطوة الأولى فى هذه الخطة هـــى شـــراء حصير جديد. جمع العمدة والفلاحين، وكان هناك اتفاق واضح أن يسهم كل شخص فى هذا الحصير الجديد. تبرع الراوى عن نفسه بريال. ولكن بينمـــا كان يُحضر لجمع المال اللازم قيل له بشكل واضح أنه لا ســـبيل لإعطائـــه

(٣٨) خليها، ص ١٣١، ١٥١-١٥٢.

المال الآن. أصبح عليه أن ينتظر حتى نهاية الحصاد. لم يكن للراوى عـذر كهذا على كل حال (فهو يأخذ راتبه مع بداية كل شهر) وبكل بساطة سلم المبلغ الذى وعد به. مر الزمن، وتم حصد المحصول وبيعه، وكان الراوى لا يزال يجد نفسه إزاء حائط من فظاظة الفلاحين وتحفظهم. وأكد له العمدة أن ممثلى الحكومة قد أنهوا التفاوض مع الفلاحين الذين كانوا مدينين لها. ليس هناك أمل فى أن يساهموا فى الحصير. وهكذا قرر الراوى يأسًا، أن يعالج موضوع الجامع رسميًا.[٣٩] لم يكن من سبيل لإزالة الحاجز؛ فتعاون الفلاحين والعمدة البادى تحول إلى سخرية وشكل من أشكال النفاق المزيف. لقد قاد العمدة الراوى إلى الاعتقاد بوجود أمل بينما كان يعرف أنه لا أمل، وأى حركة إلى الأمام كان الراوى يفكر فيها كان العمدة يجعلها وهمًا. والأهم من هذا كله: لماذا يجب أن يغضبوا لكى يفعلوا أى شىء لأنفسهم، فى الوقت الذى تكون فيه الحكومة مضطرة للتدخل فى مرحلة من المراحل؟ وفى الوقت نفسه، لماذا لا يمتعون أنفسهم ويضايقون هذا الرجل الذى أرسلته الحكومة لهم؟ وإذا كان هذا الرجل من الغباء بحيث أعطاهم المال، فالأفضل أن يأخذوا منه أكثر!.

ويصف حقى اثنين من موظفى الحكومة بطريقة يبدو معها انعدام ثقة الفلاحين فيهم مبررًا تمامًا. كان أحدهما مهندسًا فظًا غير مهذب، يقضى أيامه فى الخمارة ويقضى لياليه فى زريبة خنازير هى بيته.[٤٠] والآخر كان الطبيب. والطبيب يمثل الغاية القصوى فى الانسحاب والاغتراب عن الفلاحين. ولم يكن هذا الاغتراب حالة يخضع لها بشكل سلبى، وإنما هى حالة يتبناها راغبًا ويستمتع بها. كان بيته المؤثث بأفخر الأثاث الأوروبى بيتًا هادئًا كريمًا نظيفًا. وحين دعى حقى إلى العشاء فاجأته هذه الوفرة. ومع ذلك، فهذا الطبيب نفسه هو وزوجته كانا قد بنيا لنفسهما عرينًا فى الغابة،

---

(٣٩) أم، ص ١٣٩-١٤٦.
(٤٠) خليها، ص ١٨٣.

عرينًا تحيط به الحواجز، وكانا يغامران أحيانًا بالخروج من الحصن والدخول فى الغابة استعدادًا للصيد. وحالما ينتهى الصيد يعودان، يغسلان الأيدى ويخلعان لبس الصيد، ويتذوقان الوفرة المادية والروحية لوكرهما. على أى حال، كان جو النهم للسلب والنهب من القوة بحيث إن حقى شعر حينما غادر أن أعضاءه تتمزق وتحاصرها هذه الوحوش. ومن المثير أن نلاحظ هنا كيف يقلب حقى هذه الصورة؛ فالطبيب يتم تقديمه أولا وهو يعيش فى ملجأ متحضر هو الضد لما يحيط به من بدائية. بعد ذلك يكون تشبيه الطبيب ويا للمفارقة بالحيوان البرى؛ فبيته أصبح عرينًا ولم يعد مجرد ملجأ. والضحايا الذين يصطادهم الطبيب بلا رحمة هم مرضاه، فالفلاحون يأتون إليه يحتاجون لعملية بتر، ويرفض مساعدتهم حتى يحصل على أجرته فى يده. وفى إحدى المرات، استدعى لعمل عملية لرجل عجوز هاجمه ابنه، وجلس الطبيب قبالة الضحية ورفض أن يحرك إصبعًا حتى يأخذ أجره كاملاً. وبمرور الوقت استلفت الزوجة من كل الجيران ولكن الرجل مات. وكان الطبيب مستعدًا هنا لعمل العملية، بل إنه أصر على عملها.(٤١)

ويستخدم حقى زيارة الملك فؤاد للصعيد مثالاً آخر على المسافة بين الفلاحين والقوى التى يمثلونها؛ فحين أعلن عن الزيارة المرتقبة للملك فؤاد وقعت منفلوط فى اضطراب شديد، والمحطة التى سيمر منها الموكب ازدانت بالبهجة، وجاء للقرية قوة كاملة، وجىء بالمومسات ليزغردن. وتحولت القضية كلها إلى نكتة حين اختلط المومسات بالقرية اختلاطًا كاملاً فى فوضى الاستقبال، لقد أحبط الوصول الموشك للموكب الملكى بنيتهم الطبقية الحريصة. ولكن حين جاء الوقت مرق القطار الملكى مغلق شيش النوافذ كلها.(٤٢)

---

(٤١) خليها، ص ١٦٦-١٧٧. ولمناقشة استغلال الأطباء للفقير فى العشرينيات انظر سعيد عبده: أطبيب وجراح أم جزار وشراح؟، مجلة أبو الهول، يناير ١٩٢٣. وحسن محمود: جريمة، مجلة السفور القاهرة، ١٧ أبريل ١٩٢٢.

(٤٢) خليها، ص ٢٠٩-٢١٠.

لا غرابة إذن ألا يكون للقرويين ولاء خارج القرية. لا غرابة أنهم يضعون ثقتهم فى المشعوذين الذين يعالجون العاقرات، ولا يضعون ثقتهم فى أطباء الحكومة.(٤٣) فبدون سلطة ممثلة موثوق بها تحمى مصالحهم، يكون القانون مسألة مصلحة فردية. عداوة الدم كانت هى القانون. وكان يتوقع من الرجل أن يتحمل المسئولية عن كرامته مهما يكن الثمن. إن عليه أن يقتل ابنته إذا أهانت كرامته خوفاً من الاستهجان العام إذا فعل العكس. هذا ما كان عليه الحال فى قضية جميلة فى "البوسطجى". الكرامة واجب محتوم على الجميع، وهى تبرر حتى القتل.(٤٤)

يمكننا أن نرى أن بحث حقى عن الفلاحين قبل الثورة ليس تحليلاً لعاداتهم وتقاليدهم وسلوكهم. إن تحليله ينصب على مستوى آخر، هو تصور الفجوة القائمة بينه هو نفسه كموظف وبين الفلاحين كجماهير غير محددة يستغل وضعها الوظيفى. ورغم أن حقى فى رواية "صح النوم" قدم القرويين ومواقفهم من العملية التى تجرى فى قريتهم، فإنه لا يزال هناك إحساس بالاغتراب الكامل بين القرويين والسلطات القائمة. لم تكن هناك مسألة تمرد ضد أوامر الحكومة. كان هناك قبول بما لا مفر منه. لم لا يتمرد هؤلاء الفلاحون كما يفعل الفلاح عند الشرقاوى وفتحى غانم، أو حتى عند لاشين!!(٤٥) يبدو أن الإجابة تكمن فى اختلاف المنظور؛ فهؤلاء الفلاحون لا ينظر إليهم على أنهم جزء من هذه الحياة حتى يكونوا قادرين على التمرد ضدها. والمشكلة عند حقى كفرد مؤداها: عندما يضطر الموظف إلى ارتداء قناع فإن هذا يرسم على الفور حدود الهوة التى يقف الفلاح على طرفها الآخر. وبطبيعة اللعبة نفسها كان الموظف هنا والفلاح هناك، ولن يلتقى

(٤٣) نفسه، ص ١٣٦-١٤٤.

(٤٤) نفسه، ص ١٧١-١٧٢. و حقيبة، ص ٨٤.

(٤٥) انظر مثلاً، فتحى غانم: الجبل، ١٩٥٩، ويكتب لاشين عن الفلاحين الذين يلعنون اليوم الذى سمعوا فيه لأول مرة عن الحضارة الحديثة (يحكى أن، ١٩٦٤، ص ٨٦) ومن ذلك أيضًا فلاحو توفيق الحكيم فى يوميات نائب فى الأرياف؛ فرغم أنهم مستغلون ولا أسماء لهم فإنهم يتميزون بالدهاء والاتحاد.

التوأمان. لا موظف يمكنه أن يقيم صلة بأى فلاح فرد. وأى علاقة قامت بينهما (مثل عباس فى "البوسطجى" والراوى فى "حصير الجامع")، هى بصورة ما، علاقة غير حقيقية أو وهم. بالنسبة للموظف لا يمكن للامنتمى أن ينتمى إلا من خلال المعرفة والمعلومات. وأية رغبة فى تجاوز هذا الاغتراب وفى المساهمة النشطة هى رغبة مدانة؛ وموت جميلة هو التحريم الكامل لمثل هذه المساهمة.

وعلى أية حال، فإن هذه الهوة تسمح لحقى – من جهة الخطاب – أن يتجنب كل الفلاحين الأفراد لدرجة أنه قد يتصورهم ككل؛ إنه قد يستخدم ابتعادهم عنه ليكشف عن مراوغتهم للتاريخ. إنهم يبدون فى اغترابيتهم وكأنهم المادة التى يستمد منها حقى صورة الأفراد الأبرياء المستغلين فى المجتمع الحديث. إن كل فرد له اسم مثل: فرغلى، وإبراهيم، وبمبة، يعيش ما يعيشه الفلاح بمعزل فى المجتمع الحديث.(٤٦)

*****

وهكذا يبدو أن إنسان حقى البدائى، هو برىء روسو الذى أفسدته علاقته بآخر. وحيث إن أول كذبة كانت أول انحراف عن الوعى البسيط البرىء إحصاء لمصلحة الذات؛ فإن من المحتمل أن هذه الحالة البدائية لم تكن تتضمن مكرًا. إن أول من سيدخل الجنة كما يقول حقى، هو الشخص بسيط العقل والبرىء، أولئك الذين لم يبتلوا بدرجة ذكاء غير ملائمة.(٤٧) مع المكر جاء إدراك كل فرد أنه لكى يبقى، فإن هذا ينبغى أن يكون على حساب

(٤٦) يحكى حقى قصة خادمين، ولد وبنت، يعملان فى بيتين منفصلين فى الحى نفسه. يقعان فى الحب، ولكن فرصهما للقاء كانت أثناء خروجهما للتسوق "فمستوى الحى لا يزيد عن خادم فرد" ناس، ص ٣٧.) كان الموقف ميئوسًا منه فانتحرا. وتلك بالنسبة لحقى مأساة حقيقية. ليست هذه المأساة الكبيرة روميو وجولييت، بل مأساة الإنسان يناضل ضد القوى الأكبر منه ولا قبل له بمعارضتها. تسليم كليل، معه أمل فى الحلم، هذا هو خياره الوحيد.(نفسه).

(٤٧) فكرة، ص ٦٥.

الآخرين. وهكذا تطورت لعبة السلطة التى يكون فيها كل فرد منخرطًا فى volens nolens ؛ فالقوى ينجح، والضعيف يتلاشى تدريجيًا. وقد أوضح حقى - بقوله إن كل فرد يحتاج من أجل البقاء أن ينتمى إلى جماعة اجتماعية - كيف أن من الضرورى بالنسبة للموظف أن ينتمى، حتى إلى جماعة الفلاحين المغتربة تمامًا. واستحالة مثل هذا الانتماء سمحت لحقى أن يترسم الخط الحديدى الفاصل بين الفلاح وطبقة الموظفين، بينه وبين المجتمع الحديث. وهكذا قد يتم تصور الفلاح منعزلاً مراوغًا ضبابيًا، وقد يقف بصورة مطلقة رمزًا لآخرية مستبعدة، وصلة أبدية بالطبيعة.[٤٨] من هذه الضبابية غير المسماة رسم حقى نماذج أفراده المخصوصين الذين داسهم المجتمع؛ فهم أضعف من أن ينخرطوا بنشاط فى النضال من أجل القوة، وهكذا نراهم يساقون إلى حواف جماعاتهم الاجتماعية. ومع ذلك، ومن خلال هذا الإقصاء نفسه الواقع عليهم، يبدو كأنهم يحتفظون ببراءة الأطفال التى تحفظهم من فساد العلاقات الاجتماعية.

---

(٤٨) "الفلاحون من الصعيد ليسوا مدللين أو قادتهم المعرفة إلى طريق خطأ. والحضارة بكل مبتكراتها لم تعلمهم أن العالم يتضمن الظلم وأن على المرء أن ينهض منه. إنهم ناس يعيشون بالسليقة" حقيبة، ص ٧١.

الفصل الثالث

مصـــــر

"الفلاح الذى تم الإبقاء عليه جاهلاً خاضعًا، هو المصرى الصافى الوحيد؛ فأولئك الذين كانوا فى السلطة منذ الغزو الفارسى لمصر عام ٥٢٨ ميلادية كانوا من الأجانب"

إيه. آى. داويشا: **مصر فى العالم العربى، عناصر السياسة الخارجية** (لندن ١٩٧٦) ص ٨٠.

فى هذا الفصل سأحاول تعريف ما معنى أن تكون مصريا بالنسبة لشخص يقوم بدور المتحدث الرسمى لإخوانه من المصريين. فيحيى حقى- عجوز الأدب المصرى الكبير- مثل مصر طوال مراحل حياته لدى العالم الخارجى (وذلك حين كان يعمل فى السلك الدبلوماسى) ولدى مصر نفسها (عبر كتاباته). وهو مع ذلك من أصول تركية.

فإذن ما معنى مصر بالنسبة لحقي؟ هل هى كينونة سياسية؟ منطقة جغرافية معينة؟ شعب؟ حاملة تاريخ كان عظيمًا يومًا ما؟ "شجرة أينعت وأثمرت زمنًا ثم ذوت؟"[1] هى كل هذا بالطبع، بالإضافة إلى أشياء أخرى: إنها روح لقوة فى الحياة تتجاوز الحدود السياسية والجغرافية والاجتماعية والتاريخية. مصر بالنسبة لحقى، مبدأ مجرد يمكن للمرء أن يتحدث إليه بصورة حميمة؛ فهى طبيعة يجد فى مصدرها ما يخصه هو. وفى اكتشاف

---

(١) قنديل، ص ١١٣

هويته مع هذه الأرض التى يرمز إليها النيل،(٢) الوريد الوداجي لمصر، يجد المرء سلامه. ويصف حقى فى سيرته الذاتية استجابته الخاصة للصعيد، فيقول:

كأن يدا من السلام والطمأنينة تمسح على جبهتي، أحس أنا القاهرى أن نوافذ مغلقة فى نفسى تنفتح لأول مرة. انقطعنا عن العالم كله وخلونا إلى الأرض والزرع والحيوان والنيل.(٣)

الأرض والحيوانات والنيل شيء واحد: هو مصر. فبعيدا عن خلطة أفرادها مصر هى الطبيعة. الحديث الحميم إليها تجربة صوفية، انفتاح للنفس على جذور الوجود. وعندما ينظر حقى أحياناً إلى حقول الصعيد فى مصر، يشعر برابطة متجددة مع الله. الحديث الحميم إلى الأرض هنا يتجاوز ما يدعوه زايهنر Zaehner الانفتاح الصوفى الطبيعى للذات على مبدأ أعظم، هى جزء منه – يتجاوز ذلك إلى الحديث الحميم مع الإلهى.(٤) فأن تكون مصريا بالمعنى المطلق، معناه أن تنتمى إلى روح مصر لا إلى تاريخها. ومع ذلك يبدو أن ماضى مصر العظيم هو الذى يكفل لها مكانتها كمبدأ صوفى؛ ذلك أن تاريخها هو الذى يصورها لنا بشكل لا محدود. لقد تمكنت

---

(٢) قارن حقى النيل بطفل عنيد حين بلغ العام تمرد على أمه، مصر، وفاض على الشاطئين. يصبح الطفل عملاقاً يشق طريقه عبر الوادى، غامرًا الأراضى على مدى البصر، لكنه لا يجد حريته إلا فى صعيد مصر. وحينما يصل إلى الدلتا تكون قوته قد ولت. العملاق الشاب الذى كان فى الصعيد تحول وأصبح رجلاً عجوزًا عمره آلاف السنين (دماء، ص ١٢٠-١٢١) تلك هى الوفرة التى يندمج فيها الإنسان مع الطبيعة." فحين يفيض النيل تنقلب الناس والأرض والحيوانات رأسًا على عقب" خليها، ص ٢٣٥، وانظر أيضًا: ناس، ص ١٤٤. ولمعالجة أوسع لموضوع دور النيل فى الأدب المصرى، راجع: نعمات أحمد فؤاد: النيل فى الأدب المصرى (القاهرة ١٩٦٢)

(٣) خليها، ص ١٥٩. وانظر أيضًا نفسه، ص ١٢٠.

(٤) دماء، ص ٣١.

مصر على الدوام من الحفاظ على نفسها بعيدًا عن المسيطرين الأجانب، ما دام من الممكن النظر إلى هؤلاء الحكام باعتبارهم مستغلين أفرادا، مثل فرنسا وإنجلترا. أما حين ألقى هذا الآخر بفرديته وزعم أنه صاحب الحضارة الصناعية الحديثة، كان أثر ذلك شديدًا كأنه ضربة فى قلب وجود مصر. فى السابق لم يكن يتم تدمير الحواجز الصلبة بقدر ما كان يتم تذويبها من الداخل. ما يظهر هنا مصر أخرى: الدولة/الأمة التى لم يعد بإمكانها أن تبقى غافلة عما يحدث فى العالم الخارجى. وحتى أواسط القرن العشرين كانت مصر الغامضة، مصر الفراعنة، مصر التى يمثلها غموض الفلاح، كانت هى المثال الذى لا يتغير، فقد بقيت طازجة محتفظة بتراثها العظيم. أما الآن فمصر volens nolens تستجمع قواها لتواجه العالم متحدة.

معمدانية الأرض:

بعد أن فشل إسماعيل أن يعالج فاطمة فى"قنديل أم هاشم"، غادر منزله ليعيش فى ضيافة شخص آخر. كان ممزقًا بين رغبته فى الفرار عائدًا إلى أوروبا، وحاجته إلى مواجهة التحدى الذى يمثله مجتمعه. بعدها جاء رمضان وفجأة تغير الجو تغيرًا كاملاً، وأصبح إسماعيل واعيًا بشىء ما فى المصريين لم يكن قد لاحظه من قبل، وهو الشىء الأبدى الذى لا يتغير:

> **"ما يظن أن هناك شعبًا كالمصريين حافظ على طبيعته وميزته، رغم تقلب الحوادث وتغير الحاكمين"(٥)**

لقد أصبح إسماعيل واعيًا فى الإنسان لما يسميه هيدجر "الشىء نفسه"؛(٦) فالشىء نفسه موجود لدى أولئك الذين يحيون مرتبطين بالأرض،

---

(٥) قنديل، ص ١١٦.

(٦) "Der Feldweg" ترجمة أ. بريو، ضمن كتاب " Questions III" باريس ١٩٦٨، ص ٩-١٥.

وهو مبدأ عدم التغير. ويكون هذا أوضح ما يكون لدى الفلاح الـذى يكـون قريبًا من الأرض فيزيقيا. أن تكون على علاقة بالأرض فى مصر معناه أن تكون قريبًا من الأساس غير المتغير للإنسان. غير أن جوهر مـصر يبـدو للوهلة الأولى إسلاميا؛ فرمضان أيقظ إسـماعيل علـى الطـابع الحقيقـى للمصريين، والعودة للإسلام كانت الخطوة الأولى لتجاوز المظهـر الخـادع للمجتمع الحديث، غير أن السعى لابد أن يستمر ويتجـاوز الـدين وسـيلة لتحقيق الهوية.

لكى تكون مصريا يجب أن تكون واعيًا بما هو أبدى وغير متغير فى مصر.؛ وعبر هذا الوعى يؤسس حقى لمصريته. قد يكون جيدًا أن تكون له أصول تركية، ولكن ما قيمة هذا ونتيجته فى مصر، مصر التى هى أكثر من مجرد أرض لها حدود جغرافية معينة؟ إن القبول بقوة الأرض التى يرويهـا النيل، والتسليم لهذه الأرض، يضمن الشرعية لزعم الانتماء إلى سـلالة لـم توجد بعد.(٧)

وإشاراته المتكررة إلى عمه محمود طاهر حقى، هى إشارات تكـشف عن شغفه بتوضيح أن المصرية ليست حالة تولد فيها، ولا هى حالة تفرض عليك، وإنما هى حالة يتم إنجازها. كان محمود طاهر لاشين قد صدمته كما صدمت كل المصريين "الآخرين"، حادثة دنشواى. وفى عـام ١٩٠٩ كتـب "عذراء دنشواىَ". هذا الصدام بين الفلاحين والبريطـانيين جعـل صـوت الجماهير الغاضبة مسموعًا، مسموعًا فى السياسة ومسموعًا فى التاريخ، بل إن حزن هذه الجماهير شق طريقه بعد ذلك ليصبح أداة للطموحات الوطنية، فالوطنية لم يكن ينظر إليها باعتبارها حركة " للجماهير التى لا ميراث لهـا" بل باعتبارها حركة الصفوة، وصوت الفلاحين فى الأدب ظل صوت هـذه الصفوة. لقد تم تخليد هذا الصوت فى عمل واحد لم يكن مصرى الأصل لكنه

---

(٧) "رغم أننى من أصول تركية أشـعر أننى اندمجت فى أرض مصر وشعبها" قنـديل، ص ٥٦.

اكتسب الوطنية عبر تعاطفه مع واحدة من أكثر القضايا المصرية سخونة. فبسبب استجابته لهذه المأساة "انغرست جذوره الجديدة عميقًا فى الطمى المترسب منذ أيام الفراعنة"[٨]. ويستشهد حقى بقول قاسم أمين: إن قلب مصر قد دق مرتين، مرة حين مات مصطفى كامل، ومرة فى حادثة دنشواى.[٩] وأولئك الذين دقت قلوبهم حينئذ اكتسبوا الحق فى أن يسموا أنفسهم مصريين.

ويوضح حقى أن عمه كان قد اختار نوع القصة القصيرة؛ لأنه أراد استخدام هذه الطريقة الجديدة فى الكتابة القصصية أداة لتأسيس أدب مصرى حقيقى، يأتى مباشرة من قلب الناس. كانت هذه كما يقول حقى، أول قصة تتناول الفلاحين ومشكلاتهم،[١٠] وأول استخدام صريح للعامية فى الأدب،[١١] وأول قصة تقدم تنويعًا فى السرد، وأول قصة تحاول فى المونولوج الداخلى، وأول قصة تجعل القص متاحًا لغير المتخصصين.[١٢] ويبدو هذا الثناء المفرط على قصة سقطت فى هوة النسيان (سقطت عن غير حق كما يزاعم حقى) يبدو وكأن غرضه الأساسى نوع من الاعتذار لأجل حقه هو فى الوقوف متحدثًا رسميا باسم مصره "هو". وهو يركز مرارًا وتكرارًا على غرابة الحقيقة القائلة بأن تركيًا أمكنه أن يعبر عن وعى مصرى.[١٣] ليست الصلة الفيزيقية بل الصلة الروحية هى التى تدخل فى الحسبان؛ فلاشين برغم

---

(٨) دمعة، ص ١٣٠-١٣١.
(٩) فجر، ص ٢٦.
(١٠) دمعة، ص ١٢٩ " كان الفلاح خارج ميدان الأدب، كان كمًّا مهملاً، لم يرق حتى إلى مرتبة اللغز الذى يقف أمامه الإنسان حائرًا" ناس، ص ٥٠..
(١١) من المؤكد أن هذا تزيد بلاغى، أكثر منه حقيقة لها أساسها.
(١٢) فجر، ص ١٥٧.
(١٣) "يا للعجب.. كيف يعبر عن ضمير الشعب المصرى من ينحدر من أصل تركى" دمعة ص ١٢٩. ولمناقشة تركية يحيى حقى انظر: عبد العزيز محمد الزاكى: "يحيى حقى بين المصرية والتركية"، مجلة عالم الفكر، مجلد ٩، عدد ٢، ١٩٧٤.

أصوله الأجنبية، ابن بلد مصفى، عجينة من طين مصر وماء نيلها.[١٤] وحين يكتب عن محمود تيمور يقول:

"وإنك لتحس أن نزعة تيمور فى الأدب مبعثها حب صادق لمصر وأهلها. وليس من الغريب – كما يظن لأول وهلة – أن الذى يضمر هذا الحب كله، ويحمل لواء المناداة بالأدب المصرى الصميم فتى لا تجرى فى عروقه دماء مصرية، بل دماؤه خليط من التركية والكردية والإغريقية".[١٥]

ويوصف كوستى ساجاراداس عميد الجالية اليونانية فى أسيوط، بأنه أسس لمصريته من خلال كتابه "عذراء أسيوط" الذى يكشف عن تواضع وثقافة وحب لمصر.[١٦] وهناك مصرى آخر "متطبع"، هو محمد محمود غالى، الذى يكتب عنه حقى قائلاً:

"إنه يضارع أى أوروبى فى معرفته وثقافته. ومع ذلك فقد ظلم، وماء النيل وحده هو الذى يصب فى الخارج.. إن وجوده ومعرفته كانا وثيقى الصلة بنهرنا العظيم، ومع ذلك كان أجداده من تونس"[١٧]

الحقائق

بيد أن مصر المثالية هذه، تختلف تمامًا عن مصر الحقيقية فى القرن العشرين، المنقسمة بين من يملكون ومن لا يملكون، وحيث يهتم طالب

---

(١٤) فجر، ص ٨٣. انظر أيضًا حديثه عن حسنى لاشين (شقيق محمود طاهر لاشين) الذى كانت مكتبته ملهمة لكثير من شباب الفنانين، رغم أنه كان من أصل بلقانى (فجر، ص ٢٤٦).
(١٥) نفسه، ص ٦٥-٦٦.
(١٦) خطوات، ص ١٨٦.
(١٧) المجلة، أبريل ١٩٧٠.

دكتوراه فقير بأحذيته أكثر من اهتمامه بنتيجة امتحانه الشفوى.(١٨) وبعد أن أسس لنفسه كمصرى حقيقى، يقف حقى كمفكر معارضًا للسلطات الجامدة فى مصر، الدولة/ الأمة الفاسدة؛ فهذه السلطات لم تصبح مصرية حقًا، إنها لا تضع مصالح الأمة فى القلب. أين كان المدافعون العظام أمثال محمد الصادق الذى أعطى لحكوماتها " منظومة من المبادئ الأخلاقية لا غنى عنها من أجل تنظيم صحيح للأمة؟"(١٩) مصر التى يتحدث عنها حقى الآن هى الدولة/الأمة، كينونة سياسية تحاول أن تجد وضعها اللائق فى المجتمع الحديث. لم تعد مصر المثالية، بل مصر الممكنة التى تناضل لتدمر الماضى وتتقدم.

كان تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ أضحوكة كما يقول يحيى حقى؛ فقد أعلن استقلال مصر، وأعلن أن المسئولين الأجانب سيحل محلهم الوطنيون. وما حدث فى الحقيقة أن بعض هؤلاء الأجانب زعم أنه تجنس بالجنسية المصرية!. وقد أُعطى الموظفون الأجانب ثلاثة أشهر ونصف فى العام عطلة رسمية، إذا قضوا هذه المدة فى الخارج. وتم توسيع هذه الميزة لتشمل كل الموظفين المصريين، ولكن حقى يحزن ويتعجب بمرارة: ومن الذى يتحمل نفقات ثلاثة أشهر فى الخارج؟ أن تملك القوة يعنى أن تكون أجنبيا أو تلعب دور الأجنبى. وأن تجرد من القوة يعنى أن تكون مصريا. مصر لم

---

(١٨) حضر يحيى حقى لجنة مناقشة طالب أزهرى كفيف أتم بحثًا حول "الاقتصاد السياسى فى الإسلام"، وستكون المناقشة علنية فى جامعة الأزهر. جلس حقى قريبًا من الطالب ولاحظ خوف الشاب على حذائه الذى طفن تحت كومة من الأحذية التى تجمعت منذ وصولهم. وعند الأذان للصلاة كان هناك هرج ومرج حيث خرج الجميع مرة واحدة. وحين ذهب الجميع كان الطالب الكفيف قد ترك بغير حذائه، فصرخ: يا خلق هو: اعملوا معروف، لايمونى على الجزمة ومش عاوز الشهادة بتاعتكم، الله الغنى عنها" دمعة، ص ٦٤.. وهذه القصة تذكر بقصة فقد طه حسين لحذائه خارج المسجد فى قريته.

(١٩) نفسه، ص ١٢٥. كان محمد الصادق حسين مدرسًا فى مدرسة والدة عباس الأول الإعدادية وهى مدرسة حقى، وكان الرجل له علاقته بتأسيس برامج لتدريب المدرسين فى مصر.

تكن للمصريين؛ فالتجارة كانت فى يد الأجانب، فهم الذين يملكون غالبية الأرض الزراعية، وغالبية المبانى فى المدن، وغالبية المحلات. العلامات كانت مكتوبة باللغات الأجنبية؛ فسائقو التاكسى كانوا أجانب، حتى الشحاذين كانوا أجانب! كان الكومسارية فى الترام مصريين، بينما كان المفتشون من الأجانب. وفى المترو كان الكومسارية والمفتشون كلاهما من الأجانب (من الواضح أن راكبى المترو كانوا مختلفين طبقيا عن راكبى الترام). القضاة فى المحاكم المختلطة، إذا لم يكونوا أجانب بالفعل، فمن المؤكد أنهم لا يستخدمون كلمة عربية واحدة خلال الإجراءات القضائية. وحين طالب قاض مصرى باستخدام اللغة العربية فى المحاكم، فى الإجراءات وفى كتابة القوانين على السواء، اتهم بعدم الكفاءة فى اللغة الفرنسية! والقضاة الأجانب لن يحترموا إلا من يتكلم الفرنسية بطلاقة، وغاية السعادة بالنسبة للأجانب أن يرأسوا المصريين، وهكذا وجد حقى نفسه مستبعدًا من المحاكم المختلطة لأنه لم يستطع أن يتكلم لغة أخرى. كان مسموحًا له فقط أن يعمل فى المحاكم الأهلية. غير أن النظام القضائى كله، خصوصًا داخل المحاكم، كان مهزلة؛ فالقضاة لن يستمعوا ولن يعتنوا بجمل اعتباطية. وفى إحدى القضايا يكتب حقى عن قاض سأل رجلاً، عند محاكمته بسبب تدخين الحشيش، ما إذا كان مذنبًا لقتل الإوزة![٢٠]

لقد انتشر القضاة وتأثيرهم فى كل مكان، لدرجة أنهم قاموا باستئجار الرجال للتهدئة فى حالة عدم الاستقرار وللتحريض فى حالة الهبَّات الوطنية. الوطنية إذن قد تبدو مثار شك، أداة يستخدمها الأجانب لمجرد التركيز على قوتهم وسلطتهم وهم يقمعون كل معارضة. ومهما يكن من أمر، فإن حقى يكشف فى "صح النوم" عن أن الالتزام الوطنى قد يكون مخلصًا؛ فبينما كان زوج العرجاء يدرس فى العاصمة، لم يكن يبالى بالأحداث السياسية، حتى جاء يوم وجد مدرسته محاطة بالجنود، وهؤلاء الجنود كانوا فى الحقيقة

(٢٠) خليها، ص ٤٤-٨١.

"مستفزين" واقتحموا المبنى، وبينما كانوا يبحثون فى طرقات المدرسة قتل ولد صغير. وكان زوج العرجاء متحفزًا عند طمس الجريمة والعزاء. ومن هذه اللحظة أصبح وطنيا متحمسًا يحضر كل الاجتماعات السياسية والمظاهرات. وفى النهاية وجد أبواب الأكاديمية موصدة فى وجهه، وغادر العاصمة(مصر الدولة/الأمة) ليعود إلى القرية (مصر الأبدية) حيث ألقى بنفسه وبكامل قلبه داخل الأرض. لقد أدى تقديم القيم الغربية إلى العنف الذى جعل المستحيل ممكنًا: أى قتل أحد المصريين على يد ابن بلده:

يقتل صبى غرير بلا جريرة على يد واحد من مواطنيه، لماذا؟.. إن هناك خللاً فى جهاز الحكومة، بل يدل – يا للنكبة الكبرى – على أن هناك خللاً فى كيان الأمة كلها.[٢١]

نعم. هناك خلل ما فى الأمة ككل، والعلة دائمًا مصدرها التعليم، أو فلنقل الافتقار إلى التعليم. لكى تكون الأمة مفعمة بالإحساس بالجدارة، لابد أن تتعلم منذ نعومة أظافرها ما الأمة، وماذا يعنى أن تكون ابن هذه الأمة. ويشكو حقى أنه عندما كان فى المدرسة، كان التدريس لا علاقة له بوقائع ومشكلات مصر والمصريين. وحين عين فى البداية فى الصعيد، لم يستطع حتى أن يقول ما الفرق بين القمح والذرة. يود حقى، بدلاً من أن يتعلم الأنظمة القانونية للأمم الأخرى، لو تعلم عن القانون الحجازى (كما كان قبل الإسلام) على نحو يجعله قادرًا فيما بعد على فهم الشريعة فهمًا صحيحًا.[٢٢]

وسخرية حقى المريرة من الفساد فى مصر، ومن عدم الاهتمام العام بالتطور الحقيقى، تتضح تمامًا فى القصة التالية: بعد زيارة لإصلاحية الأحداث فى الجيزة كان مرتعبًا من الأبنية البغيضة وبيوت العمل وقرر أن يلقى محاضرة عن الانتهاكات التى تقع فى المؤسسات الاجتماعية. وحينما

---

(٢١) صح، ص ٥٦-٦٢.

(٢٢) خليها، ص ٨-٤١.

دخل إلى قاعة المحاضرات فى نادى الحقوق كانت مقاعدها الخالية تلمع فى وجهه ساخرة؛ إذ لم يكن فى القاعة إلا رجلان. هل يستخدم صيغة المثنى أم صيغة الجمع فى مخاطبتهما؟ لا أحد يهتم بالحالة المزرية للمؤسسات الاجتماعية. فلتعلم المدارس هؤلاء المصريين الصغار الفنون والعلوم الخاصة بأسيادهم الأجانب! ما الذى يعنى أى أحد مادام مستريحًا، وما دام متأكدا من المستقبل الآمن لأولاده.

ومن الغريب أن الشخص الوحيد الذى اهتم من بين الجميع بمناشدة حقى للضمير العام، كان انتهازيا. لقد جاء من إصلاحية الأحداث بالجبل الأصفر وأراد أن يأتى حقى معه سرا؛ فقد اكتسب حقى سمعة سيئة منذ تلك المرة نظرًا لكلمته المخططة بعناية. وبسعادة بالغة، ألقى حقى كلمته فى الإصلاحية. وحضر الكلمة ثلاثون شخصًا، بمن فيهم مسئولون فى الحكومة. غير أن شعوره بالارتياح كان منقوصًا، بسبب إدراكه التام أن الرجل الذى دعاه لإلقاء الكلمة كان فى نزاع مع رؤسائه واستخدم حقى ليوهن المؤسسة. كان أمله من ذلك هو إبعاد أولئك الرؤساء من وظائفهم، ومن ثم تكون لديه الفرصة أن يحل محلهم.[٢٣]

وما فائدة الجهاد فى بلد كمصر وشعب كالمصريين، عاشوا فى الذل قرونًا طويلة فتذاوقوه واستعذبوه؟

ماذا كان المقصود حقيقة، إذا لم يع المرء إلا الشكل الخارجى الفاسد؟ كانت تلك هى حالة إسماعيل فى "قنديل أم هاشم" عندما عاد إلى مصر بعد سنواته السبع التى قضاها فى إنجلترا. نظر إلى مصر بعينى أجنبى، بعينى شخص مقطوع عن هذه الأرض، ومن ثم لم يستطع أن يطهر نفسه عبر التوافق مع روح هذه الأرض. ولم تكن المسألة أن إسماعيل رأى مصر فاسدة وشريرة فحسب، بل إنه رآها فى الحقيقة مفسدة؛ فقد كانت سيدته

(٢٣) نفسه، ص ٥١-٥٥.

اليونانية من ذلك النوع الوضيع الذى جعل إسماعيل يبدو وكأنـــه يـــشعر أن مصر هى التى أفقرتها. ولم لا يستطيع المرء على العكس أن يجد مثل هؤلاء الناس فى أوطانهم هم الأصلية؟(٢٤)

ومع ذلك كان هناك خطأ ما فى أمة، حتى أبسط الأنشطة فيها يحـيط بها المكر والخديعة: ففى "الوصايا العشر فى سوق الخضار" يكشف حقى عن المهارة والمكر المطلوبين لأبسط الأنشطة الروتينية اليومية، مثل التسوق. لقد دعاه صديق على الغداء، وكانت ابنة هذا الصديق قد أنهت للتـــو برنامجًـــا محليا لدراسة العلوم. ولأول مرة فى حياتها كانت تشترى وتعد لوجبة طعام دون مساعدة من والدتها أو من الخادمة. عادت البنت فى النهاية من السوق محملة ببضاعتها التى انتقتها بعناية. لكنها بمجرد أن بدأت تفـــتح الأكيـــاس شاهد الجميع الإحباط المتكرر للزوجة المصرية؛ فاللحوم مـــن الغـــضروف والدهون والشرايين، وفى وسطها ترقد الحجارة، إنها قطعة صغيرة من اللحم موضوعة وسط الدهون.

ولكى يحذر الآخرين من مثل هذا الخداع، يرسم حقـــى قائمـــة مـــن الوصايا للمشترى الحكيم، وهى نصائح عليه أن يأخذها فى اعتبـــاره عنـــد التسوق. فالباعة المصريون طائفة من المهرة ولابد من مراقبتهم بحـــرص! والمستهلك لا يجب أن يشترى أبدًا فى الظلام، وعليه ألا يعطى أبدًا للبـــائع كيسًا فيه الفواكة التى انتقَاها حتى لا يستبعده هذا الأخير ويستبدله، ويجب ألا ينخدع بأنه "زبون قديم"، ويجب ألا ينخدع بالفواكه المعروضة فى الواجهة؛ فإذا كانت جيدة فإن ما سيباع لك قد يكون من تحت الطاولـــة وفاســـد، وإذا كانت سيئة فمن المحتمل أنه يتعامل مع بائع ماكر يخفى فاكهته الجيدة تحت الطاولة لن يبيعها إلا لصائد ماهر ومستهلك ماكر. أى شخص بارع هذا الذى يستطيع مجاراة الباعة فى لعبتهم! يحذر حقى من شراء الكباب والكفتة مـــن

---

(٢٤) قنديل، ص ١٠٨-١١٢.

الباعة المتجولين، ويشكو من قلة المطاعم النظيفة التى يمكن للمرء أن يأكل فيها لحمًا جيدًا.(٢٥)

مشكلة خطيرة أخرى هى مشكلة الشريط اللاصق. يحكى حقى قصة عن القروى خريج الأزهر الذى اشتغل فى مساعدة قروى فى افتتاح دكان جديد، وأتى فى النهاية إلى حقى فخورًا يلوح بورقة لـزق ويلكـوكس. ما أغرب طلب الحكومة البعيدة. ولكن من نحن حتى نسائلها؟ وفهم حقى المشكلة على الفور؛ القروى أخطأ ووضع مكان الصاد زايًا، بدلاً من وضع ورقة لصق أضاع أيامًا فى البحث عن شريط لزق!(٢٦) وفى مناسبة أخرى يكتب عن محاولاته فى الإبلاغ عن صبى سرق ساعته. كان هناك من الإجراءات ما جعله ييأس فى النهاية من إنقاذ ساعته ويتخلى عن القضية برمتها.(٢٧) وتصوير توفيق الحكيم للبيروقراطية الفاسدة تصوير أشد عنفًا؛ فهو يحكى قصة رجل بوليس أصر على تدوين كل تفصيلات الرجل الجريح، حتى عراوى البنطلون. وفى النهاية عندما سأل عمن هاجمه، كان الرجل قد مات.(٢٨) وتعرضت وسائل الإعلام أيضًا لغضب يحيى حقى. لماذا يقود العطش إلى الإثارة رجال الصحافة أن يتصرفوا بمثل هذا الذوق الردىء؟(٢٩) صور المجنى عليهم الصارخة توضع دائمًا على الصفحة الأولى، وفى إحدى الحالات كانت الجثة قد التقطت صورتها برجلين متقاطعتين، ووضعت الرأس فى عين الكاميرا ، ومع ذلك تبدو الجثة باسمة. ومع أن كثيرا من هذا القسم الأخير مكتوب بلسان ذرب، فإنها تعكس اهتمامًا عميقًا بالدولة المصرية وسخرية منها، الدولة الوطنية التى سمحت لها الثورة أن تسوح فى قلب الريف، رمز الماضى الفرعونى العظيم.

---

(٢٥) فكرة، ص ٣١-٤٤. عنتر، ص ٦٨.
(٢٦) خليها، ص ١٥٣-١٥٥.
(٢٧) دمعة، ص ٦٩-٧٤.
(٢٨) توفيق الحكيم، يوميات نائب فى الأرياف، ص ٩٠.
(٢٩) خليها، ص ٢٢.

صـح النـوم

توضح هذه القصة الأثر الذى تركته المرحلة الحديثة على قرية معزولة. لقد رأى أبناء القرية ، وهم هانئون غافلون عن التهديد الذى يمثله المجتمع المعاصر على ما فى حياتهم من تناغم ، رأوا أنه لا حاجة بهم لإعداد أنفسهم للتغير؛ فمشروع السكة الحديدة الذى نوقش ورفض بعد ذلك مر بالقرية مرور الكرام: مجرد قلق بسيط من أن حياتهم لن يصيبها الارتباك على كل حال.(٣٠)

والقرية التى يمر بها القطار لم يشر إلى اسمها على الإطلاق. إنها قرية عامة ولكنها فى الوقت نفسه خاصة بتفاصيلها. وعندما عاد الراوى بعد غياب فترة طويلة نظرًا لمرضه، اشترى تذكرة لمحطة الجسر. غير أن بائع التذاكر أعلن أن القطار يتوقف الآن فى مكان آخر، وحين يتسلم الراوى تذكرته يرى اسم قريته، وحتى عند هذه النقطة الشائكة تمكن حقى من تحاشى الإشارة إلى اسم واحد.(٣١) والحق أنه لا توجد إشارة إلى اسم واحد على مدار صفحات الرواية المائة وأربع وخمسين. حتى القاهرة يشار إليها باسم "العاصمة". والقرية الضائعة فى أعماق القطر كانت لا يقترب منها أحد ولا يقترب منها شيء إلا فى حدود الاتصالات الضرورية. ثم فجأة يواجه

---

(٣٠) الصور التى يستخدمها حقى فى موضوع القطار تفصح عن إدانة لرمز الحياة الحديثة هذا؛ فحين أشار إلى القطار لأول مرة فى "صح النوم" شبهه بـ "خيط بين شقى رتق واسع" (ص ٧) لكنه فيما بعد، وحين أصبح خط السكة الحديد حقيقة لا مثالا، وصفه بأنه " كالأفعى يشق الحيضان الخضر فى صعيد مصر" {هذا الجزء الأخير من عند المؤلفة وليس موجودًا فى النص الأصلي}. وحين يكتب عن الميدان فى "قنديل أم هاشم" يصف حقى الفترة التى كان الترام الكهربائى يقوم فيها بأولى جولاته، وزحام الفلاحين الذين يحجون إلى مقام أم هاشم. إنه وحش يدوس على ضحيته بلا رحمة (قنديل ص ٦٨). وفى قصة "الدرس الأول توصف المحطة وهى تراقب الخطوط بخوف، وتتضاءل أمامها كالقطة التى أشلها ثعبان (أم، ص ١١٩).

(٣١) "وأخذت التذكرة أتأمل اسم قريتنا عليها ميتسما متعجبا مسرورًا" صح، ص ٩٩.

السكان شبحا لعنصر غريب. كانت قد تمت مواجهة الخطر، ومخطط القطار تم وقفه، وكان حقى الآن حرا فى تقديم القرية فى لحظية الماضى القريب، المصطبغ مع ذلك بصبغة الحنين الرومانتيكى.. كان أبناء القرية واعين بوجود هذا الاختراع وإن كانوا غير واعين بمعانيه. وتتزامن لحظة الخطاب مع لحظة حدوث التمزق.

إن حقى لا يقدم القطار فى الصفحة الولى فحسب، وإنما هو فى الصفحة التالية يشير إشارة عابرة إلى الأستاذ، ابن وجيه القرية الذى أدى موته إلى ترك أبناء القرية بلا حماية. كان من الطبيعى إذن أن يكون ابنه - المدعو "الأستاذ" - ونظرا للسنوات التى قضاها يدرس فى العاصمة، أن يتم قبوله من قبل الناس المتشككين. كان يعد حاميهم، وما يؤيده لابد أن يكون فى مصلحتهم. مرة أخرى، وبعد الإشارة إلى الأستاذ، وهو الشخص الذى سينفذ ما يرمز إليه القطار، يتجنب حقى ذكره حتى نهاية النصف الأول من الرواية، وذلك حتى يركز على عدد من أبناء القرية المهمين: صاحب الحان، القصاب، القزم، العرجاء وزوجها، الفتى الفنان، كناس المحطة، جندى المطافى، سائق العربة. وهذه الشخصيات لا تمثل الكادحين، وإنما هم ضحايا محتملون للمجتمع الحديث، أولئك الذين قدر لهم أن يغادروا استقلالية مملكة الفلاح.

القرية يتم تقديمها بطريقة رومانتيكية وكأنها رمز للبراءة والتعاون.(٣٢) بعد ذلك كل شيء تغير. ووصول الأستاذ سبقه توجيهات مسرحية، ومع ذلك فإن ما مضى لم يكن سوى خلفية لما سيأتى بعد ذلك:

---

(٣٢) يشار إلى السكان عادة باسم "عشيرة" أو "أسرة" وزوجة صاحب الحان قاهرية، لم تختلط بالنساء ولذلك فهن يكرهنها لأنها رفضت أن تصبح جزءًا من العائلة (صح، ص ١٨) وأهل القرية" معروفون بسذاجتهم وتوكلهم على خالق الكون مقسم الأرزاق" (نفسه ص ٨) و" نحن نفضل أن نموت ولا نبارح قريتنا" (نفسه، ص ٣٨).

"أعد المسرح منذ الأزل للحظة الموعودة، ودق الجرس، ورفع الستار. المكان: المحطة وجسر السكة الحديدية.. المكان: بعـد الفجر بقليل."(٣٣)

وسرعان ما عين الأستاذ بعد وصوله مجلسًا من الشبان – وليس مـن الكبار أو الشيوخ كما كانت العادة فى الماضى – وبدأ المجلس فى التعميـر وأغلق الحانة – مصدر الشر – ونقل القطار من مساره الأصلى لكى يمـر بالقرية. لقد حقق الأستاذ نصرًا مدويًا على قوى الجمود وعدم التغيير.

وتحت تأثير القطار، تفجرت هذه الوحدة المتكاملة، الواثقة من نفسها، الرانية إلى المستقبل. وأصبحت جزءًا من كل يصعب عليها فهمه ولكن لابد لها من الاعتماد عليه الآن. أصبح الاقتصاد مرتبطًا بالقطار؛ فالقطار قد خلق وظائف جديدة (كناس المحطة) ودمر وظائف قديمة (سائق العربـة). ومـن النظر إلى أنفسهم أصبحت عيون أبناء القرية تنظر فى عمى إلى الخـارج، إلى الصحراء المحيطة بها. ولكى يحافظوا على سلامة عقولهم، كان علـيهم أن يقبلوا بقواعد نظامهم الاجتماعى الجديد الذى يفضل مصالح الجماعة على مصالح الفرد؛ " فقد مضى عهد انشغال المرء بنفسه، فنحن الآن فـى عهـد مصلحة المجتمع قبل مصلحة الفرد"(٣٤). هذا التوجه الجديد لم يكن يشير بأى معنى إلى التحرر، وإنما كان يشير على العكس إلى التغير وفقدان الاتجـاه؛ فلقد أصبح أهل القرية فجأةً واعين بالعالم الكبير الردىء من حولهم، عـالم قاس لابد فيه من تحاشى المعتقدات القديمة واعتبارها بلا فائدة، عالم تفضى فيه محاولات العثور على الرضا إلى اليأس، واليـأس فيـه يفـضى إلـى الفوضى.(٣٥) والفرد الذى لم يعد يشعر بنفسه جزءا من "عائلة" يـرى نفـسه

---

(٣٣) نفسه، ص ٨٠.

(٣٤) نفسه، ص ١٣٩. وانظر أيضًا ص ٩٣.

(٣٥) 35- يصف حقى كناس المحطة الذى يشكو من حظه الظالم بالمقارنة مع أمثاله من العمال فى مكان آخر. إنه يحاصر الراوى بفيض من الأسئلة والـشكاوى حـين=

مقطوعًا عن روح العائلة، وبمنظوره المغترب يرى هذه الجماعة الجديدة وكأنها ذلك الآخر الذى يحق له أن يقوم بخداعه. تصبح هذه الجماعة الجديدة صورة مصغرة من المجتمع. بينما كانت الجماعة الاجتماعية فى الماضى صورة مكبرة من الفرد. وأولئك الذين لم يستطيعوا أن يسرقوا من الجماعة الجديدة سرقوا من الضعيف، كان الضعفاء مضطرين لتعريف أنفسهم من خلال الفن والخداع. ويتحسر حقي: لا شيء أسوأ من أولئك الذين اعتادوا العبودية ليحصلوا على حريتهم وليصبحوا مسئولين عن تنظيم شئونهم الخاصة.(٣٦)

ومع ذلك، ورغم تقديره الفكرى للموقف، وجد حقى نفسه محبطًا من الناحية الوجدانية، حين ووجه بانعدام قدرة الفلاح على التكيف مع الأوضاع الجديدة. ويمكن اعتبار إحباطه هذا انعكاسًا للموقف الشائك الذى يواجه

=يكتشف أن الراوى عائد لتوه من الخارج. وحين يشير الراوى إلى التحسن الحقيقى فى حياة الكناس صار الكناس غاضبًا لأن الراوى ينكر عليه حقه فى الشكوى. ورجل المطافى نموذج آخر. فهناك أربعة رجال يقومون بعمل عشرين! والبيوت على شريط السكة الحديد ظلت تحترق بسبب الشرارات المنبعثة من القطارات العابرة، وكان ينتظر من جندى المطافى أن يعيد بناء ما تهدم (نفسه، ص ١٠٤)

(٣٦) صح، ص ١٢١-١٢٣. من المثير أن نقارن موقف حقي بموقف لطفى السيد : "نحن نفتقر إلى استقلال الروح، نفتقر إلى الحرية الحقيقية، ونفتقر إلى أن نكون آدميين بالمعنى الكامل. ولكننا لو تفحصنا كل هذا النقص وغيره من وجوه النقص، سنجد أنها جميعا تنبع من جذر واحد: موقف خاطئ من السلطة. نحن نتوقع من الحكومة أكثر من اللازم، ونعتمد عليها لتقوم بدلا منا بما يجب أن نقوم به بأنفسنا. لقد سلمنا لها حقوقنا وواجباتنا، ولكننا لا نحبها ولا نثق فيها، نحن نخاف منها ولا نضع فيها ثقتنا، ونحاول أن نتجنب لفت انتباهها نفكر فيها وكأنها غريبة وعدوانية" ولماذا أخذ المصريون هذا الموقف الخاطئ؟" الإجابة أننا كان لنا دائمًا النوع الخطأ من الحكومات حكومتنا كانت على الدوام استبدادية، والاستبداد أفرخ فينا نقائص العبودية. نحن ممن يسهل قيادهم، ومتسامحون، لأننا عاجزون" لطفى السيد، نقلاً عن حورانى، ص ١٧٥-١٧٦.

المفكر؛ فالفقراء يتم الدفاع عنهم ما بقوا كمًا مهملاً بعيدًا، سلالات حميمة مستأنسة، إن لم تكن محتقرة فهى على الأقل غاضبة. ومع النظام الجديد لتأجير الأراضى، كان على المزارعين الذين كانوا فى السابق يستزرعون الأرض للآخرين، أن يستأجروا الأرض ويمدونها بالأدوات، وكانت هناك استحالة مالية بالنسبة لكثير منهم. كانت النتيجة أن كثيرين منهم اتفقوا مع أصحاب الأرض، من وراء ظهر المجلس القروى، على استمرار النظام القديم. مرة أخرى يعبر حقى عن إحباطه؛ ففى الوقت الذى أُعطوا فيه الحرية لكى يختاروا بين الاستقلال والتبعية اختاروا التبعية. ويكشف مصير سائق العربة بشكل بالغ الوضوح عن مصير أولئك نأوا بأنفسهم طائعين أو مجبرين عن " التقدم"؛ لأنهم شعروا بأنهم بعيدين تمامًا عن تعديات هذا التقدم، كما اعتبروا أنه لا صلة لهم بما يمثله من تهديد:

بلغت من العمر آخره ولم أحسب حساب اليوم الأسود.. كنت أهزأ بالزمان، وأمقت الحرص.. فهزأ بى الزمان، وانتقم منى الحرص، وغابت عنى رحمة الله.(٣٧)

فى هذه الصفحة الغنائية التى جاءت على لسان السائق العجوز المحطم (الذى يشحذ الآن على أبواب الجامع)، يكشف حقى عن أزمة أولئك الذين ووجهوا فجأة بحياة جديدة لم يكن عليهم أبدًا أن يعترفوا بواقعيتها. كان ينظر إلى التكيف مع هذه الظروف الجديدة على أنه مسئولية كل فرد على حدة؛ فإذا لم يستطع أن يقوم بمجموعة التوافقات فقد يجد نفسه مستبعدًا ومنفيا، لأنه أثبت أنه غير قادر على البقاء. وهذا الانعدام فى القدرة على التكيف يكشف عنه الأسلوب أيضًا. فعندما يصف الراوى اتحاده من جديد مع رفاق الشرب القدامى، قد يستخدم صورة من الفعل (حنى) لكى يعبر بالضبط عن تأثير تركه التوجه الجديد على هؤلاء الأفراد: "وأخيرًا وجدته (سائق العربة) عند

---

(٣٧) صح، ص ١٠٩.

باب المسجد، جالسًا على عتبته محنى الظهر"، وصاحب الحان " قد أحنى رأسه على صدْره". لقد اختار الانسحاب بأن صار حفارا للقبور، وفضل الموتى على الأحياء، وأخيرًا كان الفنان قد وجد "جالسًا على مقعد قد أحنى ظهره"[٣٨] لقد قتل التواؤم مع الموقف الجديد الفنان فيه. إن قمعية هذا العهد الجديد لأبناء القرية تصبح واضحة على وجه الخصوص حين ينظر إليها بالمقارنة مع وصف الأستاذ واقفًا على الجسر عند عودته إلى القرية لأول مرة: "مستقيم الظهر لا ينحنى إلا لله"[٣٩] لم يدافع أبناء القرية عن أنفسهم، وإنما سلموا لانقسامهم بين ولاءاتهم القديمة وبين إقامة نزعة فردية متمركزة حول الذات. عائلة القزم التى كانت تمتلك بعضًا من أجود أراضى القرية، تسرب معظم هذه الأراضى من بين أيديهم نظرا لانعدام قدرتهم على إدارتها. وحيث إن الموقف الجديد فى القرية لم يعد يترك إمكانية للوصول إلى حياة بلا عمل، فقد شرع القزم فى استعادة الأرض.[٤٠] وزوجته التى كانت فى الماضى تعطى كل أموالها للفقراء، ضمت جهودها الآن لجهود زوجها. الصدقات تحولت إلى الداخل، وزوجها برر تلك الأنانية الجديدة بعبثية ما كانت فيه من إيثار فى الماضى. وكما أن الإحساس بالتضامن أصبح مفقودًا من خلال تفجر الإحساس بالكلية، فكذلك أصبحت فكرة الفرد لها الكلمة العليا؛ فالفرد إما أن يكون فائق الأهمية أو يكون لا شيء.

وعبر فقد الفرد لدلالته فى عيون السلطة المركزية، لحساب كينونة أكثر دلالة هى كينونة الجماعة. هنا فى الحقيقة ينشأ وعى متجدد بالذات،

---

(٣٨) نفسه، ص ١٠٩، ١١٥، ١٣٩.

(٣٩) نفسه، ص ٨٣.

(٤٠) "وأهل القرية أسرة واحدة كبيرة معروفة بالكسل" (ص ١١) أما الآن فقد تغير كل هذا؛ فزوج العرجاء، الوحيد من أبناء القرية الذى كان العمدة مضطرا إلى تسجيله عاطلاً عن العمل (ص ٦٤) كان هو الشخص الذى وضع حقى على لسانه الكلمات التالية: "لقد طال عبثى فى الماضى، وآن لى أن أعمل بجد كما يعمل كل الناس اليوم" (ص١٣٤).

لكنها ذات لا منتمية، إنه الوعى الـ"لامنتمى". ولكن لا منتم إلى ماذا؟ فالعالم الذى كان محددًا بدقة فى الماضى – عالم القرية – فقد تكامله المستقل، والـ" جدران" ذابت وتداخلت القرية مع آخر لا ملامح له، فهو لم يعد آخر بل هو يحيط بالقرية، ولم يعد ابن القرية قادرًا على الثقة من جديد فى حقيقية "الانتماء". وفرديته لم تعد القرية تحددها، وهو حائر بين شيئين: الرغبة فى العثور على "علة وجودهم" فى خدمة الجماعة كجزء من شىء آخر لا يستطيع أن يفهمه، وقوة الحداثة الموهنة التى لا سبيل لمقاومتها وهى القوة التى تقمع فرديتهم.. لقد تعافى زوج العرجاء كشخص أعانه الموقف الجديد؛ فلديه الآن عمل، وله دور (ومع ذلك فقد زج به فى حجرة متربة ضيقة حيث لم يعد قادرًا على رؤية الطبيعة التى عشقها.

ويوضح حقى، من خلال الفتى الفنان، ما يمكن أن يعد تكيفًا تاما مع الحياة هذه الجديدة؛ فلدى عودته من غياب طويل، يجد الراوى وبصورة مفاجئة، أن الفنان الذى كان قد خطط لتكريس حياته من أجل الفن لم يغادر القرية. لقد شعر الفتى أن عصر الاهتمامات والمشاغل الفردية قد ولى، وأن على الجميع الآن أن يعملوا من أجل الجماعة. قرر الفتى أن يتخلى عن مطامحه الفنية إرضاءً لأبيه، فآثر الاستمرار فى خططه التجارية. أما سائق العربة، فقد قبل بمجهولية المجتمع الحديث.لقد رفض بحسم أن يعمل فى عمل جديد؛ فهو بالقطع لن يعمل مشرفًا على شحن البضائع فى المحطة الجديدة. فأن يتساهل مع الموقف الجديد هذا يعنى أنه سيفقد الكرامة والمكانة اللتين استمتع بهما ذات يوم.(من المثير هنا أن نراجع إصرار القزم أنه إنما أراد أن يعيش فى القرية ليكون محترمًا لجدارته ولأصله)[٤١] وكان ما يهم سائق العربة ألا يعرف القادمون إلى المحطة شيئًا عن أصله. إن جهلهم وعدم اهتمامهم سيلغى هذا الماضى. وهو يفضل أن يحث انقطاعة واضحة حتى يستبعد أية إمكانية للمقارنة، وحتى يبقى على الماضى فى مكانه. هذا الشحاذ

(٤١) نفسه، ص ٤٢.

على باب المسجد كان شخصًا آخر، ليس سائق العربة بل غريب يتلقى الصدقات من غرباء. إنه لم يرفض عرض الراوى بالمساعدة فحسب، بل لم يرد حتى أن يتحدث إليه. إنه بتبنيه لمجهولية العصر الحديث، يستعيد صلاته – ويا للمفارقة – مع الماضى، ويستعيد ذكرى مكانته كفرد.

ويوضح الأستاذ إلى أى مدى قامت السلطة المركزية بالسيطرة على قضايا الفلاح؛ فحين جاء الأستاذ للمرة الأولى أعطى السلطة لأعضاء متنوعين من اللجنة التى شكلها. لكنه فى غضون عام أو نحو ذلك، استعاد السلطة فى يديه هو. وما بدا فى البداية نظامًا ديمقراطيا، لم يكن فى الحقيقة سوى وهم سمح للسلطة المركزية أن تدس أنفها فى حياة الجماعة بلا رادع. وحين تم تطويقها بشكل جيد وحقيقى سقط القناع؛ إذ يصير الأستاذ أخًا أكبر، يعرف كل شىء ويتحكم فى كل شىء. لقد عرف حتى يوميات الراوي، ناهيك عن معرفته بلقاء الراوى مع أصحابه القدامى من السكارى. غير أن هذا العلم بكل شىء لا يقدمه حقى كأداة للهيمنة الاعتباطية؛ فالأستاذ يوصف بأنه يستهدف الصواب، وأن الإخلاص هو مبدؤه الهادى، وأن هذا الطموح هو الذى وضعه بعيدًا عن الآخرين، وفوق الآخرين. التساؤل الذى كان يشغل الراوى هو ما الذى كان يعده الأستاذ صوابًا؟

يعى الأستاذ بأن الراوى على غير دراية بالتطورات، ويحاول أن يلتمس العذر لانتهاك النظام بالعبارات التالية:

> **"ولكنى لا أعامل الأفراد، بل أهل القرية كلهم. وقد يسقط بعض الأشخاص صرعى عن شمال وعن يمين، ولو وقفت أرثى لهم لما سار الركب أبدًا"(٤٢)**

إنه يعى الضريبة التى يقتضيها التقدم، لكنه يعتمد على التبرير الروحي. ومع مجىء الأستاذ جاء الإسلام المتسلط فحكم على شارب الخمر بالخطيئة؛ ولهذا نرى الحانة تغلق والناس يستحسنون ذلك. وحين تحدث

---

(٤٢) نفسه، ص ١٤٨.

الراوى إلى القصاب كان قد أصبح من الواضح أن طلاق الأخير قد أفضى به إلى انسحاب صوفى، نوع من الهروب الذى لا يحبذه يحيى حقى فى بلد يناضل من أجل تحقيق الاستقرار المادى.[٤٣] ويسجل حقى نقطة تستحق الذكر، وهى أن الأستاذ قد دعا إلى اللقاء الأول للمجلس بعد صلاة الجمعة، وبهذا يقر بما كان يعمل على اقتراحه.[٤٤] لقد جاء الدين الرسمى. هل شعر أبناء القرية أنهم لو نذموا على إغلاق الحانة فسيظهرون أنفسهم فى صورة المسلمين السيئين، ومن ثم المواطنين السيئين؟ إذا كان هذا صحيحًا سيكون دالا على التوجه الجديد، الذى ينأى عن العقلية الفلاحية الخالصة، المتجهة إلى الطبيعة، غير المغنية بالدين، ويقترب من وعى دينى يسعى باطراد نحو السلطة. ويعلق حقى بأنه مع قدوم القطار ماتت كل الأزهار. ربما يتم استخدام الدين كحجاب يتم من ورائه عمل كل التغييرات المادية، غير أن هذا الحجاب حجاب رقيق؛ لأنه لا يستطيع إخفاء النتائج، وهى أن الثقافة قد قتلت الطبيعة.[٤٥] من الآن فصاعدًا، لم يكن متاحًا للمصريين جميعًا أن يستريحوا من همومهم المادية إلا عند فيضان النيل، عندها تحصل مصر المثالية على سلطة مؤقتة تمارسها على مصر الفعلية؛ ففى أول أيام الفيضان يخرج الناس على ضفتى النيل ليروا موجات الطمى الأحمر وهى تتدفق وتأتى معها بالحياة والعافية والقوى المبهمة: " وتنبعث فينا نحن صبية المدينة – ولا شأن لنا بالزرع والرى – هزة فرح لا نعرف سببها"[٤٦]. غير أنه فى هذه اللحظة

---

(٤٣) نفسه، ص ١٣٨.

(٤٤) صح، ص ٨٩. "يوافق النظام السياسى الحاكم على القيم الثقافية للدين، وعلى مغزى الدين باعتباره الأساس الأخلاقى للمجتمع. ولكن هذا النظام ملتزم تمامًا بالمفهوم العلمانى للهوية الوطنية، وللولاء وللشرعية الوطنية. ولكن النظام لابد له مع ذلك من استخدام الدين (والإشارة إليه) ليستعيد صلته مع الجماهير، وذلك إلى أن يتم بلوغ المعايير المأمولة فى النمو التعليمى والاقتصادى". إحسان عبد القدوس، فى: بى. جى. فاتيكيوتيس: الجيش المصرى فى السياسة (بلومينجتون، إنديانا، ١٩٦١) ص ٢٤١.

(٤٥) صح، ص ١٠٦، وانظر أيضًا قوله " ماتت الطبيعة من حولنا ودفنت بين أكداس الكتب" خليها، ص ٤١.

(٤٦) دماء، ص ٥.

فقط يشعر هؤلاء المصريون الجدد بانهم ملتحمون مع بعضهم البعض، ويعيشون نوعًا من التواصل يعود إلى ما قبل الثقافة.

لقد وضع القطار أهل القرية فى اتصال مع عالم غريب كانوا يعملون على استيعابه؛ فهناك منطقة الأجانب، منطقة الأغنياء، منطقة أولئك الذين سلموا لهوس من رغبوا فى النجاح.(٤٧) فخدمة الملك والبلد كانت من اختصاص الأغنياء، أولئك الذين كان آباؤهم من الغنى بحيث يرسلونهم إلى المدارس الأجنبية وإلى الخارج بعد ذلك، أولئك الذين كان لهم من الأصدقاء النافذين من صعد بهم إلى الدرجة التالية من السلم الاجتماعى، أولئك الذين كانوا معنيين بالتقدم وبدرجة أعلى من التغريب، لا للمصلحة العامة المرتبطة بذلك، ولكن من أجل مصالحهم هم الخاصة. كان هذا عالمًا قاسيًا، مجردًا من المبادئ، فى يد حكومة فاسدة:

"..حكومة تريد أن تتشبث بمقاعد الحكم ما أمكنها، وجماعة من العاطلين المتهوسين لا ينتبهون إلى أنهم ألعوبة فى يد ساسة من المكرة الدهاة.."(٤٨)

---

(٤٧) فى عام ١٩٢٥، حين تخرج حقى، كانت مدارس الحقوق لا تزال تحت سلطة الفرنسيين (خليها ص ٢٥) كان على الذكى من المصريين لكى ينجح أن يفقد هويته الوطنية، إذا كان لهذه الهوية وجود على المستوى السياسى والاجتماعى والاقتصادى، كان عليه أن يتبنى هوية دولية. وقد سخر حقى من المصريين الذين استخدموا لتغيير الأنظمة على نحو جعلهم يغيرون بسرعة من ملابسهم وعاداتهم ولغتهم، بحيث تلائم الظروف المتغيرة. " وماذا أعجب من رجل كان فى السابق من مؤيدى الفرنسيين، يثنى على عاداتهم وتقاليدهم، ويحاكيهم بكل طريقة يمكن تصورها (فيتعلم لغتهم حتى)، وهو الآن يخلى الطريق للحاكم التركى الجديد: الكائن الوحيد الذى أهانه واحتقره، قائلاً:" أفسح الطريق، أيها الفرنسي! الكافر!!" البلاغ، ١ أبريل ١٩٣٠.

(٤٨) صح، ص ٥٥-٥٦. " ما أروع نبل الفدائى حين يكون موته فى سبيل الحق والشرف. وما أشد رثائى له حين يكون ألعوبة حقيرة فى يد الدهاة من الساسة" دمعة، ص ٨٣. ولاحظ التشابه فى المفردات: ألعوبة، والدهاة..

مشكلة حقى أنه كان مضطرا أن يرى مصر مصرين: فهى مصر الخالدة التى وضعت نفسها دائمًا بمعزل عن العالم المتغير، وهى مصر التى أصبحت جزءًا من هذا العالم. القطيعة بين مصر الأولى ومصر الثانية كانت موجودة دائمًا بالطبع، ولكن قبل أن يكون من السهل إدراك ذلك، كانت مصر التى لا تتغير، مصر الخالدة هى الصعيد، وكان يمثلها الفلاح الذى لم يتغير أسلوب حياته منذ أيام الفراعنة؛ فمصر العارضة كانت تلك المنطقة من الأرض التى أذعنت للأجانب عن رضى. ويمكن رؤية هذه التفرقة فى كتابات حقى عن الفترة التى قضاها فى منفلوط، حيث يكشف عن الفجوة التى لا سبيل إلى اجتيازها، بين الموظف والفلاح. وقد كسرت هذه التفرقة بعد ذلك وبعد قيام الثورة؛ فبمجرد أن غادر الفلاح الحقول ليحتل مقاعد السلطة، لم يعد له سحره الغامض. وفى رواية "صح النوم" يكتب حقى من منظور ما بعد الثورة، مركزًا على بعض أهل القرية. فالجبهة الموحدة من الفلاحين الأقوياء قد تشرزمت، ويمكن لحقى الآن أن يتحدث عن أفراد، ومع أفراد. لم يعد يسيطر على مصر لامنتمون، وإنما تسيطر عليها حكومة وطنية، وهو ما سمح للعالم الخارجى أن يتسلل إلى الريف. يمكن الآن تصور الفلاحين أفرادًا، لأنهم اغتربوا أخيرًا عن بعضهم البعض، واغتربوا عن الجماعة التى كانت تحدد وجودهم العميقَ فى السابق، واغتربوا عن الأرض. لقد اختلطت مصر الأولى بمصر الثانية. والسؤال الآن: هل ضاعت مصر الخالدة فى هذا الاختلاط؟ وإذا لم تكن قد ضاعت، فهل لمصر الجديدة المتحدة هذه القدرة الغامضة نفسها على تغيير الطبيعة الأساسية للإنسان؟ أم أنها لم تعد الآن موجودة إلا على مستوى الخطاب، وعلى مستوى المعرفة التى تقول إن مصر كانت عظيمة يومًا ما؟

لقد تغيرت مصر وتعدلت مع كل موجة من موجات الحكم الأجنبى المتتابعة. ومع ذلك، ورغم كل هذه التغيرات، كان هناك على الدوام وعى

بان وراء مصر المتغيرة هناك مبدأ خالد سمح باستمرارية الروح. وكان هذا المبدأ الخالد لزمن طويل هو الفراعنة. ورغم وجود مبدأ تاريخين فإن مصر الفرعونية كانت تزول من الزمان وكأنها تفقد بعدها المؤقت؛ فقد صارت وكأنها نقطة اعتباطية فى خط متصل، فى ضمير خالد تمثله الأرض. بيد أنه بذوبان القطيعة بين رمزية مصر الخالدة، وحقيقية مصر المتغيرة، تم ابتلاع هذا الضمير فى بئر الهويات المتصارعة، كل هوية تدعى أن لها اليد الطولى، وفقًا للاحتياجات الفردية والمؤقتة؛ فالأقباط كانوا أكثر مصرية لأنهم منحدرون من الكهنة الفراعنة، والفلاح كان أكثر مصرية لأنه اقترن بأرض مصر المقدسة، والعربى كان أكثر مصرية لأن لغته كانت لغة مصر لقرون، وأصبحت وسيلة للتعبير عن صورة الذات المصرية.

وبقوله إنه من أصول تركية، كان حقى يهرب من الثنائيات التى تعتمل فى كل هوية مصرية فردية. بقوله أنه من أصول تركية، كان يعزل نفسه عن مأزق العربى؛ إذ لا يعنيه أن يكون عربيا حقا أو أن يكون أفريقيًا، أبيض أو أسود.(٤٩) وبقوله إنه من أصول تركية كان أيضا يرفض الإسلام وسيلة لإثبات الهوية مع غيره من المصريين، ومن ثم كان يرفض الدين أداة لتشكيل الهوية الشخصية.(٥٠) وبقوله إنه من أصول تركية، كان يتجاوز أيضًا وهمية الميراث الفرعونى الذى تم ابتلاعه داخل الدولة الوطنية، العربية المسلمة الحديثة، التى كانت أقسامها المنفصلة آخذة فى الاندماج. وهكذا كان حقى بقوله إنه من أصول مصرية، يفتح آفاقًا جديدة سمحت له بتصور أنه لا يكفى أن تكون من سلالة الفراعنة لكى تكون مصريا، لا يكفى أن تكون عربيا أو مسلمًا، لا يكفى أن تكون مولودًا فى أرض مصر لكى تكون

---

(٤٩) بقوله إنه رجل فقير من أصل تركى، تحرر من مراتب الأرستقراطية الحاكمة فى مصر. انظر: قنديل، ص ٢٨.

(٥٠) بتحرير الإسلام من صلته بالعرب، كان حقى يرفض الدين وسيلة لإثبات الهوية الوطنية.

مصريا. المصرية يمكن أن تكون بالطبع أى شيء من هذا، لكنه شيء آخر إلى جانب هذا. إنها خطٌ متصل تقوم كل هوية مفردة من هذه الهويات تقوم بدور فى تحديده. ليس مهما أن يكون الواحد قبطيا أو فلاح، عربيًا أو مسلمًا، المهم أن يكون الواحد واعيًا بأن هناك مبدأً تتقاطع عنده كل هذه الاختلافات، خط متصل هو ضمير مصر، يتجاوز الهويات الفردية ويضمها. بقوله إنه من أصول تركية، أعطى حقى لنفسه حرية النظر إلى ما وراء أشكال المصرية المتفق عليها، وذلك حتى يتصور هذه الأشكال ويمزجها بهذا المبدأ. أن تكون مصريا يعنى أن تتصور هذا الضمير الخالد، وأن تندمج معه، وبهذه الصورة تجعله خالدًا.

الفصل الرابع

مواجهة التغريب

"الرأسمالية ليست فلسفة بل هى واقع. إنها استسلام الإنسان وتقهقره فى مواجهة الأشياء التى ابتدعها وأنتجها."

ميشيل عفلق: نصوص مختارة من فكر مؤسس البعث، حزب البعث العربى الاشتراكى، ١٩٧٧، ص ٤٦.

فى عمله الدبلوماسى قضى حقى ما يقرب من ٢٠ عاما خارج مصر، وكانت فرنسا هى التى تمثل له الغرب. و"حقيبة فى يد مسافر" مجموعة من المقالات التى كتبها بعد رحلة قام بها إلى باريس وشمال فرنسا. ورغم أن الموضوع الصريح للمقالات هو فرنسا، فإن الموضوع الضمنى هو الغرب، ونظامه القيمى المختلف، وغير المقبول أحيانًا.

وحين يتناول حقى الغرب بصفته الآخر القوى الناجح، يبدو وكأنه يقدم المرحلة النهائية من عملية يرى أنها تجرى فى مصر؛ عملية بدأ فيها الضمير السياسى والوعى الاجتماعى يخترق كل طبقات المجتمع، على نحو سمح للعناصر التى كانت مستبعدة فى السابق أن تتوق للصعود. والفرق بين مصر والغرب أن هذه العملية الجديدة كانت فى مصر تنصب أساسًا فى خيوط تقليدية؛ فالسلطة لا تزال توزع من القمة.[1] فى مصر كان أناس جدد

---

(١) "فى المجال الريفى، يجب ألا أن نفهم التعاونيات بشكل آخر؛ فالأمر لا يعنى أنها مقتبسة من الاشتراكية الجديدة إنما هى إحياء لفكرة الدولة فى صورتها الفرعونية" حسن رياض: مصر الناصرية (باريس ١٩٦٤) ص ٢٣١.

ينطوون فى النظام من غير شك، ولكنهم كانوا مسئولين عمن هم فوقهم فحسب، لا عن أولئك الذين ظلوا خارج هذه البيروقراطية الثقيلة الناشئة، التى تقمع المسئولية الفردية عن مصلحة الجماعة.(٢)

أما فى الغرب، فالأمور كانت على العكس. ويسال حقى مرة بعد أخرى: ما الذى يجعل الحضارة الغربية متفوقة بمراحل عن حضارتنا؟ إنه واع بالتغيرات التى حدثت فى مصر، ومع ذلك فهو يكشف عن التشوش الذى شعر به المجتمع حين انتزع بقوة من تقاليده إلى عالم تحكمه أصول وقيم مختلفة، وهو فى حالتنا هذه عالم ينظر فيه إلى المادية بصفتها سبيلاً إلى الروحانية.(٣) ورغم أن القيم الغربية ينبغى ألا يتم تبنيها بحذافيرها، فإن حقى يدافع عن الاعتراف بأهميتها؛ لأن المواجهة مع الثقافات الأخرى يجب ألا تعد قوة مدمرة، بل قوة شاحذة للهمم. ربما شعر علماء السياسة والاجتماع والاقتصاد بالتهديد، أما الفنانون فقد كانوا يعون الإسهام البانى الدال الذى قدمه الغرب فى المجال الثقافى؛ فمن الغرب استعار الكتاب أساليب جديدة وأنواع جديدة وطوروها. وفى مقدمته لمجموعة القصص القصيرة "إحسان هانم" ١٩٢١، يدعو عيسى عبيد إلى استيعاب الأفكار الغربية لمواجهة الأفكار المغرقة فى الأدب العربى القديم والاقتباسات الأجنبية غير المرغوب فيها. ومن ناحية أخرى، لم يعترف المويلحى بمكانية الاستيعاب الجزئى؛ فهو يؤكد فى حديث عيسى بن هشام أن تبنى القيم الغربية يستلزم قطيعة مع الماضى، ومن ثم يستلزم قطيعة مع التراث ومع الدين.

---

(٢) "يمثل الغرب أولية الكائن الإنسانى وتكامله فى الوقت نفسه مع الدولة "العضوية".. فالولاء لأشخاص كان يقابله ولاء لكل ما هو غير شخصى، لمؤسسات." فون جرونباوم: الإسلام الحديث، البحث عن الهوية الثقافية (نيويورك ١٩٦٤) ص ١٧٦. ولدراسة شاملة لمسألة الهوية فى العصر الحديث انظر: إى. مايو: المشاكل الإنسانية فى الحضارة الصناعية، كامبريدج، ماساشوستس، ١٩٣٣.

(٣) انظر الفصل الأول.

إن ميزات وعيوب تبنى فلسفة التغريب كانت مربكة؛ ذلك أنـــه علـــى الرغم من الأخطاء والسقطات الكثيرة، فإن للحضارة الغربية جوانب إيجابية لا سبيل إلى تجاهلها فى أمة تناضل من أجل التقدم. اعتاد حقـــى أن يحـــسد الطلاب الغربيين الذين كان بإمكانهم أن يختاروا مجال تخصصهم. أما فـــى مصر فإن الذراع الطويلة للحكومة قد وصلت إلى قلب النظام التعليمى. كان مسموحًا للأوروبيين فى أصغر مراحل عمرهم أن يقرروا ما يريدون فعلـــه، وما يقدرون على فعله. أما المصريون فقد فرطوا فى حقهـــم فـــى تقريـــر مصيرهم خلال قرون من الإذعان للحكم الأوتوقراطى.(٤) إنهم مثل إسماعيل فى "قنديل أم هاشم" لم تكن لديهم ثقة فى أنفسهم فنظروا إلى الخارج بحثًا عن دعامات أخلاقية."كان الدين والتعليم هما الشماعة التى علقوا عليها معاطفهم القيمة". وكان درس الغرب: أن هذه الدعامات كانت تـــساند رجـــالاً إذا لـــم يكونوا حذرين، سيظلون أسارى إلى جوار الشماعة يحرسون المعطف يجب أن تكون الشماعة داخل الفرد.(٥) كان درس الاعتماد على الذات درسًا حيويا فى أن مصر يجب أن تتعلم؛ لأن الاعتماد على الذات كان الدعامة الأساسية للنظام الديمقراطى. لم يكن للعالم كله أن يجرى على هذه السلاسة لـــولا أن كل جزء يقوم بدوره بشكل مستقل، ولكن فى انسجام كامل. إذا كـــان لـــدى الباريسى سؤال، فإنه لا يسأل أى أحد، وإنما يجمع كل المعلومات اللازمـــة من مصادرها ببطء وبلا كلل ولا ملل. المعرفة فى الغرب يتم تجميعها بدقة، ويتم تنظيمها، ثم يتم بعد ذلك توزيعها فى شكل منظم ومتناغم، وبهـــذا يـــتم تقديمها لأناس لا يعتمدون على بعضهم البغض، بينما هم لا يزالون معتمدين على نظام ما. إنه هذا النظام الذى يتخلل المجتمع الغربى والذى يشعر حقى أنه مكون حيوى من مكونات تفوق الغرب على الشرق. وكمـــا أن امتداحـــه

---

(٤) خليها، ص ٧.

(٥) قنديل، ص ٨٧.

للتنظيم الغربى امتداح بلا تحفظ، فإن هجومه على عدم النظام فـى مـصر هجوم قاس؛ فحتى إذا تم تجميع المعلومات فى مصر بطريقة ما، فـإن مـن المستحيل عمليا حفظها. حين يفكر فى الغرب، يرد علـى بالـه الدارسـون والأساتذة، المصانع والمتاحف، النشاط والإنتاج. أما حين يفكر فى مـصر، فإن ما يراه هو فوضى شاملة.(٦)

ووصف حقى لسائق الترام فى مصر وأوروبا، يكشف عـن مـوقفين مختلفين تمامًا من العمل لهذين الشعبين؛ إذ يتذكر حقى من الطفولة الوقـوف إلى جانب السائق عند التنقل بالترام. كانت عينا السائق تنظران فى كل اتجاه، فهو يراقب النساء الطالعات والنازلات، وهو يتحدث مع الكمسارى أينما كان من العربة، بل إنه يخرج من الترام لمشاهدة الخناقات. أما فى بـرلين قبـل الحرب، فقد لاحظ حقى أن السائق كان صارمًا كأنه نصب تذكارى، لا شىء يمكن أن يشغله لحظة. عالمه محدود بقضبان الترام، لا يتحرك أية حركـة غير ضرورية. كان مع ذلك قد أصبح جزءًا من الآلـة، أو قـل إن الآلـة أصبحت امتدادًا له. ورغم الوزن الثقيل للترام كان يمر على القضبان كأنـه يمر على حرير وليس سلك. أما فى مصر فالترام يبدو كأنـه يمـر علـى حصى. وبعيدًا عن كونه أصبح هو وماكينته شيئًا واحدًا، فإن الـسائق بـدا وكأنه يناضل معها.(٧) ويبدو أن هذه الآراء تكشف عـن منظـور مـزدوج لحقى؛ اللامنتمى الذى يمتلك مسافة تسمح له بالتأمل، والمنتمى المحصور من جميع الجوانب بالحقائق، بمكونات واقعه.

إن انتشار القوة الموجود فى الغرب لم يأت بعد إلى مـصر. ويمكـن

---

(٦) حقيبة، ص ٥-١٠، ٦٤. (العالم بالنسبة للأوروبى كوزموس يستجيب فيه كل شخص بحميمية للوظيفة التى يؤديها. أما بالنسبة للأرجنتينى {للمصرى} فإنه العالم فوضـى" جى. إل. بورخيس: تحقيقات أخـرى، ١٩٣٧-١٩٥٢، ترجمـة: آر. إل. سـى. سيمس(تكساس ١٩٦٤) ص ٣٤.

(٧) عنتر، ص ١٥٣-١٥٥.

العثور على مثال جلى لهذا فى مقالة "اللجنة"[٨]، حيث تشكلت مع ذلك لجنة أخرى، لا لشىء إلا لكى يترأسها القلة أنفسهم من الناس، ومعظمهم "سادة عاطلون"، ومن ثم فهم قادرون على الحضور فى كل الاجتماعات الهزلية. لم يتغير النظام، فقط تغيرت المسميات. والحق أن كل ذلك الذى حدث لأن بعض الناس الجدد قد أُعطوا منصبًا، به يوسعون من نطاق اختصاصهم.[٩] وخارج هذا النطاق يوجد أولئك الذين لا نسمع أصواتهم، أولئك الذين ما زالوا بغير وظيفة أو مكان. إنهم فى أحسن الأحوال مراقبون؛ فهم على المستوى الفردى تابعون تمامًا، وعلى المستوى الجماعى هم غير موجودين.

فى "صح النوم"، يمكننا أن نرى الآثار التى تتركها هذه التوجهات الجديدة على المستوى الجذرى؛ فقد وضع مستودع القرية فى عهدة زوج العرجاء. وقد أعطته هذه الوظيفة الجديدة إحساسا بالمسئولية. كان مهمًا بالنسبة له أن يسجل كل شىء يحدث، وأصبح مع هذه المكانة الجديدة واعيا بمسئوليته إزاء نفسه كجزء من مسئوليته إزاء النظام؛ فقد عاش مولد الضمير الاجتماعى. وكما كان الفنان يقول، إن زمن العناية بالهموم الفردية قد ولى، والاهتمام يتجه الآن إلى الجماعة، وهو ما يعنى تكامل كل أفرادها فى كل فاعل له وظيفته. بيد أن حقى يشير إلى مخاطر هذا التناغم الأوتوماتيكى مع العمل، ففى نظام كهذا يصير الناس آلات، ولا تكون هناك مساحة للخطأ

---

(٨) دمعة، ص ٦٥-٦٨. وانظر أيضًا: ناس، ص ٧٧. للفشل فى تشكيل لجنة اعتباطية.

(٩) "النواب والموكلون لكى يتحدثوا باسم الآخرين، أى لمصلحة الآخرين، هم أيضًا يحتلون مكانًا. هم مدفوعون بحسن نية إلى الخداع، سواء فيما يقولون أو بالنسبة لمن ينوبون عنهم، وبعض هؤلاء الذين يأتون من طبقات خاضعة، المتمسحين بغيرهم، أو الوصوليين، لا يتكلمون إلا عند ترك أماكنهم لهؤلاء الذين لهم حق الكلام، هؤلاء الذين يحتلون؛ أماكنهم بالكلام. ولابد لهم بعد ذلك أن يقروا صراحة بالجميل (بالمعنى المزدوج للكلمة) فى مقابل معلومات القمة التى جاءوا بها" بيير بورديو: نحو نظرية للتطبيق، جينيف ١٩٧٢، ص ١٥٨.

الإنساني. لكي تعمل الشبكة الكاملة في يسر وسهولة لابد لكل حلقة في هذه الدائرة الواسعة من النشاط أن تعمل بلا خطأ.حتى الكاتب التافه المختبئ هناك في عتمة مكتب كئيب أن يعمل. "لو توقف لثانية واحدة سينهار الجبل". ما أهم أن يكون كل عضو واعيًا بأهميته للجماعة؛ لأن المصلحة الفردية لن تتحقق إلا من خلال وضع الجماعة فوق هذه المصلحة. لابد للحياة أن تجد مغزاها وباعثها في خدمة الآخرين.

قد يكون لدى الفرد وهم بالاستقلال، ولكنه استقلال يضمنه الرضوخ لقواعد مجتمع يطلب من أبنائه أن يتحملوا مسئوليتهم كاملة عن أنفسهم، حتى يخدموا الجماعة بشكل أفضل. وميزات هذا الاستقلال أن كل شخص قادر على تأدية المهمة الموكلة إليه. يتعامل مع كل المشكلات الواقعة في نطاق قدراته دون الرجوع إلى مرجع أعلى. لقد جرب حقي بشكل مباشر ميزات هذا النظام في رحلة إلى فرنسا. في مصر أخذ النصف الخطأ من تذكرته، ولم يكتشف الخطأ إلا قبيل عودته، وامتلأ حقي بالقلق، كم من الوقت سيستغرق لكي يصحح الخطأ. ولكن بعد مكالمتين تليفونيتين سريعتين تمت استعادة النصف المفقود من التذكرة، لا تحيات مستفيضة، لا شروح وردية. مجرد تركيز للمشكلة في جملة ونصف. في منظمة لها فروعها المتعددة في كل أنحاء العالم، لابد أن تكون كل وحدة مسئولة عن نفسها، وهي كذلك بالفعل.[١٠]

١٩٨٤

أهي المدينة الفاضلة؟ ربما لا. التنظيم شيء عظيم إذا لم يسمح له بأن يتوحش. في أوروبا ظهرت علامات هذا الخطر؛ أعني الآلات الألكترونية التي جعلت من العمال الكثيرين فائضا عن الحاجة. النظام كانت له الغلبة،

---

(١٠) حقيبة، ص ٦، ٤٦، ٨٠.

ورغم أن كل عضو يشعر بنفسه وكأنه مستقل، أو كأنه حتى قادر على كل شيء فى مجاله الخاص، فإن هذا لم يكن إلا وهمًا؛ لأن كل عضو يشعر فى داخله أنه يتلاعب به، فى إطار نظام للنظام والتنظيم فيه أهمية فائقة. ومع ذلك لو تم أخذ النظام والتنظيم إلى منتهاهما، فإنهما قد يصبحان شيئًا خطيرًا. مبدأ التنظيم لابد من اتباعه، ولكن فقط مع وعى بهذه المشكلة.

أن يكون لديك نظام، أن تكون منظمًا، يبدو أن هذا يعنى بالنسبة لحقى أنك ستكون عرضة لخطر التلاعب، لا من قبل إنسان آخر (ففى هذه الحالة يمكن إدراك لماذا التلاعب، وحينئذ يمكن رفضه) ولكن من قبل حملة غامضة لا يمكن فهمها، وفى هذه الحالة لا يمكن تصورها كوحدة واحدة، وبالتالى لا يمكن رفضها ككل. ولأن هذا الكل أصبح هو الحياة كما نعرفها، فإن رفضه يعنى رفض الأساس الحقيقى الذى تعتمد عليه حضارتنا. هناك خيوط تحرك الأشياء، ونحن لا نعرف من اللاعب الرئيسى بالعرائس. كان هؤلاء فى فترة من الزمان أصحاب المصانع، ومديرى البنوك، أى أولئك الذين يملكون المال. أما الآن فقد تفجر النظام، وتخطى المجال الإنسانى ليصير ممكنًا ومستبدا. لاعبو العرائس الآن هم العلماء والتقنيون. انتشرت السلطة وأصبح النظام متماسكًا على نحو مخيف، وفى النهاية يجد الجميع أنفسهم معتمدين على الدماغ الالكترونى، أى ذلك الأخ الأكبر الذى يمثل - بطريقة غامضة ومراوغة - جبهة المتلاعبين المتحدة.[١١]

---

(١١) نفسه، ص ٦٧. " هل نكون جميعًا مثلهم، نقف وقفة الكومبارس فى مسرحية أبطالها قوى خفية لا تدركها الأسماع والأبصار؟" ناس، ص ٧. ".. إحساسى الغامض بأن الناس من حولى يتملكهم شعور غامض بأن هذه البضائع المكدسة المندلقة، ما هى إلا بمثابة الدمى، بارزة للعيان مفهومة، يمكن الاعتماد عليها.. ولكن لهذه الدمى خيوطا خفية عليهم، غير مرئية لهم، تتجمع فى أيد خفية غير مرئية لهم، هى التى تحركها. من هم أصحاب هذه الأيدى.. كانوا فى الماضى أصحاب مصانع ورؤساء بنوك.. أما اليوم فقد أصبح الإنتاج عملاً معقدًا أشد التعقيد، انضم إلى الزمرة علماء ومديرو أعمال ورجال التكنيك. والأحكام موكولة إلى عقل الكترونى.." حقيبة، ص ٥٤-٥٥.

انتزع النظام من أى تشابه له مع الطبيعة؛ فقد أصبح النـــاس تـــواقين للاتصال مع كل ما هو غير ثقافي وغير مصطنع. وحصلوا على بدائل لذلك. فى "بيت من زجاج" يتم وصف محلين، أحدهما يبيـــع الحيوانـــات الأليفـــة، والآخر يبيع النباتات. يأتى الزبائن إلى هذه المحلات المحصورة فى غاباتها الإسمنتية، ليرضوا جزئيا نزوعهم المكبوت للطبيعة المفقودة. أما المحـــلات المقموعة أكثر فهى أكشاك الكتب الخشبية تلك على نهر السين، تلك التى تبيع كتبًا عن الحيوانات والنباتات. على اليمين هناك المعرفة، وعلى اليسار هناك الحياة، ولكنها منقولة من الواقع. المعرفة التى ليس لها أن تحل محل الخبرة تخلق رغبة عارمة فى هذه الخبرة. بيد أن النظام يحرف هذه الرغبات إلـــى منتجاتها، أى إلى أشياء فاخرة لا فائدة لها، وذلك حتى يدغدغ العقل ويحرمه من تأمل المجالات المحرمة بلا عائق يمنعه. من تأمل الطبيعة نفسها. ولكن هذا الإغراء يجب أن يثبت قوته التى لا تقاوم، هناك علـــى الـــدوام حـــدائق ومنتزهات، انعكاس للطبيعة من الدرجة الثانية.(١٢) ومع هذا الافتقاد للطبيعة جاء الاعتماد على النظام، حتى يمدنا ببديل، ولكنه بديل بالضرورة منتقص.

إنه ذلك النقص نفسه الذى يؤدى إلى إحساس بعـــدم الرضـــا، تظهـــر أعراضه على المجتمع الجديد. لأن الثقافة لا يمكن أن تحل محل الطبيعـــة، والحضارة القائمة على هذا النقص حضارة غير كاملة؛ فقد فصلت نفسها عن الإله والروح، وسلمت نفسها للعالم المادى. ورغم أن العالم المادى عالم كمى ومتجسد، فإن العالم الذى يتحكم فيه ليس كذلك. وفى مجتمـــع يغلـــب علـــى توجهه الألوهية والروحانية، تكون هذه الأشياء الغيبية "معطاة" ولا سبيل إلى التساؤل حولها. هناك شرح سرى للظواهر الماديـــة. أمـــا فـــى الحـــضارة العلمانية، فإن هذا غير مقبول، ومن ثم تصبح الطبيعة سحرًا مرعبًا. ينظـــر إلى الطبيعة وكأنها تتضمن قوى خفية ومجهولة، وهى قوى جذابة ومرعبـــة فى الوقت نفسه، إنها القوى التى تحطم زعم الإنسان بأنـــه الكـــائن الوحيـــد

---

(١٢) نفسه، ص ١٢-٥٥.

العارف. وتبدو مثل هذه القوى وكأنها تلاعبه؛ فهى تعطيه وهمًا بالحرية، غير أنه وهم سرعان ما يتبدد، ويتكشف عن سجن حقيقى. وهكذا أعاد حقى التوازن بمهارة فائقة، وذلك من خلال الروح المعتادة فى مقابل مسائل خلافية؛ فالغرب قد يكون متفوقًا على الشرق من الناحية المادية، غير أن روستاند كان على حق، فالإنسان مقطوع عن روحه.(١٣)

عن الفسطاط وطيبة

يطالب حقى أبناء وطنه بالتمسك بالقيم الروحية، لأنها جاءت من ماض عظيم.(١٤) يأتى العرب (وحقى يتجاوز الموروث المصرى إلى الموروث العربى، على نحو يجعل العالم العربى على الأقل داخلاً فى كلامنا هنا) من مهد بعض الأديان الكبرى فى العالم، وهو يذكر المسلمين جميعًا – مستعينًا بما قاله الأفغانى ومحمد عبده – بأن دينهم يتضمن بالفعل قيم الحضارة الغربية التى يسعى المسلمون إلى تشربها.(١٥) والإسلام، "بنزوعه إلى النظام الاشتراكى"، يبدو وكأنه يتضمن بداخله بذور الحضارة التى يسعى الآن لامتلاكها. ولكن مهما تكن درجة رغبة حقى فى جعل الإسلام مثاليًا، تظل هناك حقيقة وحيدة: أن مبادئ الحرية والمساواة لا تكفى أساسًا وحيدًا لحضارة مادية ناجحة.(١٦) وهذا ما يريده حقى بالفعل؛ لأن مجتمعًا قويا من الناحية الاقتصادية يمكنه أن يتحمل الانغماس فى الروحانية الجماعية، فى الوقت الذى يحظى فيه بالاحترام من العالم الخارجى، كما يحظى به بالفعل من جهة الناس الذين يعيشون داخله.

---

(١٣) دمعة، ص ٨٠. وحقيبة، ص ٨٠.

(١٤) خطوات، ص ٧٥. يقول المويلحى: " وأنتم إن كنتم تؤرخون وجودكم فى العالم بسبعة آلاف من السنين، فنحن نؤرخ وجودنا بمئات الألوف" (ص ٣٠٠)

(١٥) انظر الفصل الأول.

(١٦) حقيبة، ص ٧٣.

وحقى يتوق إلى تقدير الغرب، ولم لا يعطى "متحف الإنسان" فى باريس نصف المبنى لمجموعة الآثار المصرية؟ المبرر الوحيد لابد أن يكون الاحتقار! فالغرب لا يهتم إلا اهتمامًا ضئيلاً بالشرق، لدرجة القسم السودانى من نفس المتحف كان يطلق عليه فى عام ١٩٦٧" القسم السودانى المصري-البريطانى"! مثل هذه الأخطاء لابد من إزالتها كما يقول حقى، وذلك من خلال إدراك أهمية التعليم. فلو أن الأطفال يتلقون المعلومات الصحيحة فى المدرسة، ربما أمكن تجنب مثل هذا الإهمال؛ ذلك أن الجيل الجديد سيعرف حقوقه، سواء فى بلده أو فى الخارج. فى ظروف كهذه لا يمكن للاستغلال أن يبقى. والمصريون باحترامهم لذاتهم الذى اكتسبوه مؤخرًا، قد يتغيرون، وسيقدمون بذلك صورة أصيلة، لا نسخة باهتة من الصورة التى شعروا أن الغرب يريدها.[١٧]

وفى شغفه بإثبات أهمية العرب، ومن ثم استعادة الثقة بالذات، يستشهد حقى بالمقولة الشائعة القائلة بأن العرب كان لهم الفضل فى تطور المجتمع الغربى؛ فقد ترجموا من السريانية إلى العربية، النصوص اللاتينية والإغريقية التى ترجمت بعد ذلك إلى اللغات الأوروبية. وهكذا انتشرت المعارف لتصبح الأساس الذى قامت عليه الحضارة الغربية:

---

(١٧) نفسه، ص٣٢، ٨٩، ٦٧-٦٨. وقارن بين طه حسين وأحمد فتحى زغلول فى العبارات التالية".. إن واجبنا الوطنى الحقيقى.. هو أن ننفق كل ما نملك وأكثر، القوة والجهد، الوقت والمال، لجعل المصريين يشعرون فرديا وجماعيا، أن الله قد خلقهم للمجد لا للعار.. وليزيلوا من قلوبهم الوهم الخفى المجرم القائل بأنهم خلقوا من طينة أخرى غير طينة الأوروبيين، تشكلوا بطريقة أخرى ولهم ذكاء مختلف عن ذكائهم" طه حسين: نقلاً عن حورانى، المرجع السابق، ص ٢٢٩-٢٣٠. أما أحمد فتحى زغلول فيشكو فى مقدمته لترجمة كتاب إى. آر. إيمولينس: سر تقدم الإنجليز السكسونيين١٨٩٩، من أن المصريين لم يؤمنوا بأنفسهم، ولم يكن لديهم الوعى بحقوقهم كأفراد وكأمة، وهو ما يوضح لماذا لم يبذلوا جهدًا فى تحسين ظروفهم.

عن روما أخذوا التشريع ونزعة الاستعمار وشق الطرق.. وعن أثينا أخذوا الفلسفة (متضمنة مبادئ العلوم) كما أخذوا المسرح والنحت والعمارة ومقاييس الجمال. العجيب أن هذا الاقتباس من أثينا لم يتم لهم إلا بفضل العرب. لا أقول لولا العرب لما قامت لهم حضارتهم الحديثة، بل أقول لولا العرب لتأخرت حضارتهم عن زمنها طويلاً[١٨].

كانت هذه تعزية بسيطة للنفس، فى مواجهة عدم التقدير الغربى للحضارة العربية/الإسلامية، وازدراء هذه الحضارة.

ويلقى حقى بأكثرية اللوم على سوء الفهم الغربى للشرق، بسبب الليالى العربية. فكل النسخ الموجودة منها يجب تدميرها.[١٩] كتب امرأة أوروبية مرة إلى حقى قائلة إنها أرادت أن تزور الآثار الفرعونية ولكنها كانت قلقة بسبب القصص التى سمعتها عن السياط والحريم.[٢٠] ويكتب كذلك عن الأسئلة المعتادة التى تطرح على الطلبة المصريين من قبل العائلات التى تستضيفهم فى أوروبا: أما تزال النساء محجبات فى مصر؟ هل للرجال أربع زوجات؟ هل يركبون الجمال؟ ماذا يفعلون مع التماسيح فى النيل؟ هل تجرى هذه التماسيح فى الشوارع؟[٢١]

هذا الفقر فى الغرب، فى المعلومات عن مصر وعن العرب عمومًا، لا يقدمه حقى باعتبار أنه مجرد نقص فى الاهتمام بل بصفته جزءا من سياسة

---

(١٨) حقيبة، ص ٧٣.

(١٩) "ربما كان أهم سبب دفع الحضارة الغربية إلى التجنى على بلادنا هو ترجمة ألف ليلة وليلة إلى اللغات الأوروبية؛ فمنذ ذلك العهد استقرت فى أذهان شعوبها عن المدنية الشرقية صورة مشوهة واحدة لا تريد أن تتغير" نفسه، ص ٨٥. وراجع أيضًا فكرة ص ٥٨.

(٢٠) حقيبة، ص٨٦.

(٢١) فكرة، ص ٥٨.

الازدراء الواعية، وبالتالى سياسة استعراض القوة؛ فأن تعرف الآخر وتصفه بطريقة معينة، فإن هذا يعنى أنك تسيطر عليه تمامًا وبغير شك. وليس فى مقدور الآخر أن يرد ليغير الصورة، لأن الصورة مختلفة عما هو متصور؛ فأى تدخل تقوم به فى حوار الحاكم/المحكوم لابد أن يكون عنيفًا، ولابد أن يستلفت الانتباه بصفته واقعًا خارج لعبة القوة الخاصة تلك. ولكن كيف كان لتمزق كهذا أن يكون فاعلاً عندما لعب الغرب بمصر، لا على المستوى الفكرى فحسب، بل على المستوى العملى كذلك؟ فالطلاب المتفوقون من كليات التعليم فى مصر أرسلوا إلى إنجلترا، لا إلى أوكسفورد وكامبريدج اللتين كانتا مغلقتين فى وجه "أولاد العبيد"، بل إلى إكستر التى خصصتها إنجلترا لأهالى المستعمرات. كل ما كانوا يحتاجون إليه فى رأى البريطانيين، هو مبادئ الأشياء التى تعينهم على العمل الجاد موظفين فى إدارات بلدانهم. وكان يطلق على هذا "تبادل ثقافى".[٢٢]

ما ثمن التغريب؟

مهما تكن درجة تجنى حقى على الغرب، فإن حبه لثقافة الغرب لا سبيل إلى وقفه؛ فأوروبا الجميلة، الفاتنة، مهد الباليه والأوبرا والكونشيرتو، تمثل مستقبلاً موعودًا وسحرًا مجهولاً. حقى مسرف فى امتداحه للثقافة الغربية؛ ففى موضع آخر يكتب عن دينه لكتاب فرنسا وإنجلترا وروسيا وألمانيا وإيطاليا، مشيرا إلى أى مدى كان ذوقه الأدبى غربى التوجه. إن فنانين مصريين من قبيل سيد درويش أصبحوا روادًا لا لإسهاماتهم الثقافية وإنما لإسهاماتهم الوطنية، كما أن كتابًا مصريين من أمثال محفوظ والحكيم وإدريس، يوضعون على قوائم الكتاب الأجانب فى محاولة عشوائية لتقديمهم

(٢٢) ناس، ص ٢٠، وراجع أيضًا دمعة، ص ١٢٤، حيث يشير حقى مرة أخرى إلى "أولاد الجوارى".

إلى الأدب العالمى.[٢٣] ومع ذلك فإن حقى – مثل كثيــرين غيــره – يــتهم "الجنس الأبيض" بتعليم حُروب الإبادة للشرق.[٢٤] ومرة أخرى يستنقذ حقـى نفسه، ومرة أخرى ينظر إلى ماضى مصر طلبا للراحة، فهو يزعم أن الآثار ليست هى الموضوع وإنما الموضوع مزيد من البحث. المجموعات المصرية هى فخر كل متحف؛ فتماثيلهم ومومياواتهم لا تزال تعطر وادينـا. ويكتـب حقى عن زيارته لمتحف الإنسان " ذهبت لالقى السلام على واحد من أبنـاء بلدى. هيكل عظمى داخل فترينة". ما أقل ما يفهم الغرب من هـذا الهيكـل العظمى الذى وضعه فى فترينة، مع أن عظمته لا تزال واضـحة ظـاهرة للعيان. فحقى وهو ينظر إلى الرفات يستشعر ما فيه من دينامية، كما لو كان ينظر إلى نفسه للمرة الأولى. لقد أصبح هذا الشىء مألوفًا لدرجة أنه بدا لـه وكأنه صورته فى المرآة. لقد بدا أنه أصبح يحيى حقى، ومع ذلك فقد بقـى غامضًا لأنه لم يكن يحيى حقى. انعكست العملية بعد ذلك، وشعر حقى وكأنه أصبح هذا الشىء الغامض الذى شمل عالمه، مع أنه جزء من هذا العالم.[٢٥]

هنا تكمن عظمة مصر؛ فحضارتها دينامية، لا يتهددها الشك وسرعة الزوال التى تتهدد العالم المادى. فى الغرب يتعلم الناس أن يعتمـدوا علـى أنفسهم وعلى الأشياء، الكتب للمعلومات والآلات لتبسيط الحسابات والأعمال اليدوية. لقد انتصرت الأشياء. لم يكن من الغريب أن يخاف الإنسان الغربى، لأنه وهو يفقد روحه لم يبقِ له شىء إلا ممتلكاته.

---

(٢٣) انظر الفصل السادس.

(٢٤) حقيبة، ص ٦٧. وهو يدين أيضًا كو كلوكس كلان (خطوات، ص ٧٣) ويتحـسر المويلحى على أن ما كان يقصد منه فى الأصل الارتقاء بالحضارة، تحـول إلـى أدوات للدمار (المويلحى، ص ٢٩٩ وانظر أيضا توفيق الحكـيم: فـن الأدب، ص ١١٦).

(٢٥) "من عالمنا لكنه (مع ذلك) مقطوع عنه، ليس خاضعًا لزمنه، غير موجـود يقينًـا، ورغم أن له شكلاً واحدًا فإنه يبدو مع ذلك وكأنه يتغير كما تتغير أمـواج البحـر" نفسه، ص ٣٠. وانظر أيضًا ص ٢٦، ٢٩، ٣٣، ٣٥.

غير أن حقى فى موضع آخر يستشعر أنه مدعو كرجل ذى نزعة إنسانية، إلى الدفاع عن روحانية الغرب. وأحد أعراض ذلك أن آلة الزمن فيها قسم كامل مخصص للدين. وهو يضيف أن هناك فى الغرب من الأتقياء تمامًا كما فى مصر. وما أثر فيه على وجه الخصوص كان المتبرعين العظام، مثل اللورد نوفيلز الذى أعطى الكثير للصدقات طواعية. أما فى مصر، برغم عدم وجود شروط للهبات الدينية فى القرآن، فإن ممارسة إعطاء جزء من الميراث للزكاة بعد ذلك سرعان ما شاعت. وتبع ذلك تنازل مدهش؛ فالتفرقة بين الغرب العلمانى والشرق الروحانى تفرقة زائفة؛ لأن الإنسان أينما كان هو إنسان قبل كل شيء. وقد نشأت هنا مشكلة؛ فالتفرقة بين الشرق والغرب القائمة بدرجة أو بأخرى على الوعى الروحى، هى فى الحقيقة تفرقة موضع شك، ولكن ماذا عن زعمه بأن المجتمعات القوية اقتصاديا وحدها هى القادرة على حياة التأمل والصوفية؟ أمن الممكن أن يكون هذا لأن الحضارة الغربية قائمة على العلم؛ فهى من ثم لا يهددها أى شيء إلى الآن من خارج حدودها؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن الرخاء المادى والعلمانية لا يدفعان البلد إلى الاهتمام بما يدور فى العالم المحيط فحسب، بل يجهزانه كذلك لحياة دينية أكثر تحققًا. وفى هذه الحالة المزاجية المفرغة نرى حقى يزور أوروبا. لقد فقد كل أفكاره عن عظمة مصر فى ذاتها، ما تبقى هو شعور بالحزن فى المقارنة غير المستحسنة التى اضطر لإقامتها بين الحضارتين. لماذاَ تكون أوروبا هى الباحثة دائمًا عن الكمال، فى الوقت الذى رضيت فيه مصر بالفشل؟[٢٦]

لقد استحضر حقى بشكل جيد هذه الفجوة بين الشرق والغرب فى

---

(٢٦) حقيبة، ص ٨٠-٨١، ٧٤، ٩٢. وانظر أيضًا مقدمة مجموعة شحاتة عبيد "درس مؤلم" (١٩٢٢) حيث يقارن المشرقى بالمغربى. ويا للحسرة كان مضطرا للاعتراف بأن الغربى يسعى فى كل وقت إلى زيادة معرفته، بينما لا يميل المصرى إلا إلى التسلية والهرب (ص ii).

"قنديل أم هاشم"، وذلك من خلال المقابلة بين منظور إسماعيل ومنظور ماري إلى الحياة؛ فحين يقول لها إسماعيل"تعالى نجلس" تكون هي "تواقة للمشى" وحين يحدثها عن المستقبل تحدثه عن الحاضر، خوفه كان من الحرية وخوفها كان من القيود. وبمرور الوقت أنهت ماري "تربية" مساعدها، لم يعد يحلم بجمال الفردوس البعيد، بل يحلم بإشراق الطبيعة وأسرارها. لقد بدا يعيش ليومه، ولم يعد بحاجة إلى مرشد منذ أن تعلم الاعتماد على نفسه. فى أعماق نفسه كانت تتبدى بذور التجدد الممكن. لقد أزال الاتصال بالمادية، أو ربما بالعقلانية، حجاب الركود لتتفتح إمكانات جديدة. لقد صنعت مارى من إسماعيل رجلاً مؤمناً بالعقل، لدرجة أنه حينما عاد إلى مصر تمزق بمجموعة القيم الجديدة التى كان قد اكتسبها. لقد ملأه القلق حينما واجه مفارقات موقفه الجديد. وجاءت لحظة "الاستنارة" حينما فهم أنه من خلال هذه المفارقات يمكن للمرء أن يتجاوز أزمته وأن يخرج منها. حين تعلم إسماعيل أن يتكيف مع ما هو عليه بالفعل، هنا كان قادرًا على رؤية نفسه، ورؤية ثقافته وماضيه بشكل موضوعى. كان بإمكانه أن يعيد البناء بالرجوع إلى القيم الغربية التى أعطته المسافة اللازمة ليستخدم ماضيه ولا يكون مقيدًا به.(٢٧)

المرأة الشرقية، والمرأة الغربية

المفارقات فى موقف حقى من المجتمع المصرى والمجتمع الغربى تجد تجليها فى اختلاف مفهومه عن نساء الطبقة الوسطى فى مصر ونساء الطبقة

(٢٧) قنديل، ص.٨٩. " التجديد لا يحدث من خلال لعبة التأثير والتأثر ، ولا من خلال الاقتباس الآلى، ولا من خلال عدوى الأفكار والعادات والتقاليد فحسب، بل من خلال وضع الأشياء موضع المساءلة: سواء مساءلة الأنا أو مساءلة الآخر." جاك بيرك: مصر، ص ٢١٧.

الوسطى فى الغرب.[٢٨] فمثال المرأة المصرية هو المرأة المحافظة التى تقبع فى البيت ولا يسمح لها بالخروج إلا إذا كانت محجبة تمامًا. ولكى يرسم مثال المرأة المصرية كان عليه أن يرجع إلى الكائن الغامض الذى هو مختلف عن المرأة الحديثة فى المدينة. إنه يكتب عن امرأة تعيش خارج المجرى الأساسى للحياة كما يعرفه الغرب، أو كما تعرفه فى الحقيقة مدن مصر المعاصرة! وبعد ذلك هناك المرأة الغربية التى تتحرك فى مستويات عليا من التقدم والتطور. إنها الشخص الذى يلعب بالخيوط ويحكم على الرجل باعتبار أنه مثيلها،؛ فهى تقيم ثقافته وذكاءه. وأن تعجبها يعنى أن تحصل على تقدير الآخرين. إنها المرأة المحررة التى يكمن جمالها فى عملها واستقلالها:

> **لم يحدث فى حلم الشعراء أو العشاق أن اجتمع العرق والجمال على وجه، ولكنى وجدت وجه هذه الفتاة المتصبب بالعرق يشع بجمال فريد.. ليتك كنت معى لتشهد أنت أيضًا ما تجلى على وجهها من افتخار وسعادة، مبعثها العمل وتحقيق الذات.**

بل إنه كان قد رأى أيضا امرأة تعمل جزارة، فصرخ مرتعبًا:

> **رمز الحب والحنان أصبح رمز الذبح وسفك الدماء. مهن كثيرة مرهقة للمرأة أشد الإرهاق، ولكنها تتحملها بشجاعة تستحق الإعجاب.**[٢٩]

المؤكد أن تهورًا كهذا ليس ممكنًا إلا مع شخص يرسم صورة مثالية من مسافة بعيدة جدا. وعلى العكس من ذلك كانت المرأة المصرية المحافظة

---

(٢٨) جين كان حقى فى طريقه لمغادرة منفلوط يسجل حقى الملاحظة التالية: " سأترك مجتمعًا تعيش فيه المرأة وراء الحجاب لأعيش فى مجتمع تتربع المرأة فيه على عرشه"، خليها، ص ٢٣٨.

(٢٩) حقيبة، ص ٣٨-٣٩، ٤٥.

التى يكمن جمالها فى غموضها. إنها تمسك باحتمالية الجمال البالغ، ومع ذلك فمن الضرورى للجمال أن يظل فى منطقة الحدس؛ فهى بمجرد أن تُعرف تصبح شيئًا آخر.(٣٠) كلتا المرأتين فى الحقيقة رسمت لها صورة مثالية من مسافة؛ المرأة الغربية من مسافة فيزيقية، والمرأة المصرية من مسافة مؤقتة.

*****

مفارقة التغريب مفارقة لا حل لها؛ فهناك حاجة للتقدم حتى تحدث المساواة مع الأمم المتقدمة من الناحية الاقتصادية، غير أن هناك تخوفًا أيضًا من فقدان الهوية الذى سينتج عن تبنى قيمهم. الغرب بوفرته وبكل رموز تقدمه المادى، يجلب مجهولية تقلص الفروق، خصوصًا تلك المرتبطة بعظمة الماضى والانتظام البليد. الخيارات واضحة؛ هل أراد المصريون أن يكونوا مواطنين من هذا العالم؟ أم أنهم أرادوا أن يكونوا مصريين يتحدثون على راحتهم عن ماض عظيم ولكنه باهت وبعيد؟ أم أنهم يطمحون إلى أن يكونوا مواطنين مصريين من هذا العالم؟ الناقد هو الذى يستطيع أن يتدخل ليدرس تناقضات الكاتب؛ فحقى المعتذر يحل مأزقه هو الخاص مستشهدًا بالمواطنين المصريين من هذا العالم، الإخوة التيموريين، وأحمد لطفى السيد، والعقاد، وهيكل، ولاشين، والمدرسة الحديثة، وتوفيق الحكيم.. الرجال الذين جمعوا بين علمية الغرب وحساسية الشرق. هؤلاء هم الرجال الذين تركوا "نوافذهم مفتوحة على العالم"، شرقه وغربه، آخذين من كل جهة ما يمكن أن يستخدموه كمصريين، لمساعدتهم فى بحثهم المتميز عن التقدم الذى لا يمحق الفرد، بل يتناسب مع احتياجاته المادية والروحية.(٣١)

(٣٠) كلتا المرأتين فى الحقيقة رسمت لها صورة مثالية عن بعد؛ المرأة الغربية عن بعد فيزيقي، والمرأة المصرية عن بعد مؤقت.

(٣١) فجر، ص ٣٤-٣٧. خطوات، ص ٢٠٤. وانظر أيضًا صفحات ١٣٢-١٣٣ من هذا الكتاب.

الفصل الخامس

خيوط العنكبوت:
الأدوار الأنثوية والصور النسوية

لدى الإنسان أحاسيس سحرية بالرعب والخوف، وبالقرف أحيانًا.. وذلك إزاء كل الأشياء التى تكون غامضة وقاهرة، وليس إزاء نفسه وجسد المرأة الخصيب هو التجسيد المثالى لهذا النوع من الأشياء.

دى. ديرنريشتاين: **عروس البحر والكاتدرائية، الترتيبات الجنسية والانحراف الإنسانى.** (نيو يورك ١٩٧٦) ص ١٢٥.

صحيح أن الإسلام – كدين وكشريعة – لعب دورًا إيجابيًا فى تحسين ظروف المرأة، مؤكدًا حقوقها الثابتة التى لم تكن لها من قبل. ولكن الصحيح كذلك أن الإسلام – كحضارة – ابتسر هذه الحقوق ذاتها، وفرض قيودًا جديدة. لم يفرض القرآن ارتداء الحجاب، ولكن ظروفًا متغيرة هى التى جعلت تطبيقه مستحسنًا.(١) وحين دخلت المرأة فى علاقة مع العالم خارج

---

(١) يخبر القرآن النساء أن يدنين عليهن من جلابيبهن وأن يضربن بخمرهن على جيوبهن (سورة النساء، ٢٤-٣١) وتتتبع شاريس وادى فى كتابها" المرأة فى التاريخ الإسلامى" (لندن ١٩٨٠) تاريخ استخدام الحجاب، فتقول: " سجل الانتقال إلى بغداد تزايدًا فى تأثير الأزياء الفارسية، وهو ما كان له نتائجه السيئة على المرأة. فالفرس مثل البيزنطيين، والأشوريين من قبلهم، كان من عاداتهم حماية نسائهم بارتداء الحجاب". (ص ٤١-٤٢) "وجاء العصر العثمانى معه بعزل النساء فى مقصوراته.=

نطاق القبيلة أصبحت عرضة لعيون الغرباء، وبالتـــالى لافتـــة لانتبـــاههم. وبمرور الوقت أصبح الحجاب يرتدى خارج البيت، وداخل البيت أيضًا حين يكون هناك رجال فى سن الزواج. وفى العصر العباسى كانت غالبية النساء الثريات محتجبات، وأقصين إلى مكان الحريم. وهذا العزل، ناهيك عن كونه إجراءً ازدرائيا، كان يعد من علامات الاحترام؛ فقد أوحى بحماية شيء ثمين ولا يقدر بثمن، كما أنه منحهن مكانة. وكانت الطبقة الأرستقراطية هى التى تتحجب فى الأصل، ولكن مع مجيء العصر الحديث، بدأت الطبقة الوسطى، وحتى بعض أبناء الطبقة العاملة، ينافسون الطبقات العليـــا، بالإبقـــاء علـــى نسائهم فى عزلة اجتماعية. فى عام ١٩٥٧ نشر محفوظ الجزء الأول مـــن ثلاثيته، رواية بين القصرين، وفيها يتناول عائلة الرجل الأوتوقراطى عبـــد الجواد، وكان هذا الأخير متزوجًا من أمينة التى تعيش فى ظلـــه تمامًـــا، لا تترك بيتها إلا مرة فى السنة حين تذهب لزيارة أمها، وحتى فى هذه الحالـــة يصحبها زوجها. ذات يوم اضطر عبد الجواد إلى الابتعاد عن البيت طـــوال الليل، واستغلت أمينة فرصة غيابه لتذهب وتصلى فى مسجد السيدة زينـــب. وعند عودتها مع ابنها ضربتها عربة، واضطرت للبقاء فى الـــسرير ثلاثـــة أسابيع. لم يقل عبد الجواد أى شيء خلال فترة العلاج، وبمجرد أن تحسنت أمينة عادت إلى أداء واجباتها الزوجية. كانت تتوقع أن ينفجر زوجها غضبًا، لكنه ودون أن يرفع صوته طلب منها أن تغادر المنزل. كانت أمينة مرتعبة، ولكن عبد الجوادَ كان قاسيًا. كانت هذه أول مرة يبتعد فيها عن البيت خـــلال الليل، فعصت هى أوامره، ومن الممكن ألا يغفر لها. لم تكـــن هـــذه قـــسوة متهورة؛ لأنه اتخذ قراره بعد تفكير ثلاثة أسابيع، كان أقرب إلـــى الغفـــران والنسيان، ولكن إحساسه بالشرف لن يسمح له باتباع قلبه. إن عليه أن يخضع لأصول مجتمعه.

=وشيئًا فشيئًا ازداد سمك الستارة التى كانت تؤكد خصوصية بيت النبى، وأصـــبحت بالنسبة للكثيرين جدران سجن. فالتغطية التى كانت تتم على الوجه لتأكيد الاحتـــرام أصبحت حجابًا لا يخترق." (ص ١٢٣).

لم يتم التشكيك فى الحجاب حتى عام ١٩٢٣. كانت هدى شعراوى، مؤسسة الاتحاد النسائى ١٩٢٢، عائدة من روما، حيث كانت قد أرسلت إلى هناك مندوبة إلى مؤتمر تحالف النساء الدولى. وعند وصولها إلى الإسكندرية نزعت حجابها بشكل دراماتيكى أمام جمهور مندهش وألقت به فى البحر. وكان هذا الفعل الرمزى ذروة احتجاجات متذمرة علت أصواتها بالفعل فى أواخر القرن التاسع عشر؛ فقد زعم قاسم أمين، وهو محام قاهرى، أن العالم الإسلامى قد تخلف بسبب الجهل المتفشى فى الأسرة؛ فالمرأة كما يقول يجب أن تتعلم، وحقوقها التى وردت فى القرآن بالتفصيل وحجبها الزمن، يجب استعادتها. وكان ما فعلته هدى شعراوى بداية عصر جديد، لعبت فيه المرأة دورًا فى المجتمع المصرى تزداد أهميته، رغم أنه ظل خافيًا فى الأغلب الأعم. وكان الحجاب كرمز اجتماعى فى طريقه إلى الزوال، ولكنه كان يعاود الظهور كرمز سياسى طوال القرن العشرين.(٢)

مع قدوم الخمسينيات كان النساء فى أغلب العالم الإسلامى قد اكتسبن بعضًا من حقوقهن التى بدت مستحيلة فى العشرينيات. كانت مثل هذه الإصلاحات بطيئة فى مجيئها؛ فقد سبقتها سنوات من الاحتجاج الأدبى. ففى تسعينيات القرن التاسع عشر كان المنفلوطى قد تحسر على المصير المزرى للمراة، فقد كانت موضوعًا لرغبات الرجل المتقلبة، ولكن المنفلوطى لم يقدم خطة للإصلاح. وتمامًا مثل الكتاب الأوائل عن المرأة، لم يكن المنفلوطى يكشف عن الحلول بقدر ما كان يفضح المواقف.

---

(٢) "كان أحد الخصائص البارزة لتقدم المرأة فى العالم الإسلامى هو عدد الرجال بعيدى النظر الذين عملوا من أجل حرية أكبر للمراة" وادى، ص ١٣٩. ولم يكن الكفاح متصلاً بالجنس على الإطلاق، بل كان على الدوام كفاحًا سياسيا، كان كفاحًا من أجل الاستنارة ضد التخلف، من أجل التقدم ضد الرجعية. إن إضفاء طابع سياسى على القضايا الأسرية خاصية من خواص المجتمع فى فترة تحول الوعى القومى. إن خلق الأمة المدافعة عن وطنها كانت فكرة مقترحة دائمًا من قبل الرجال لأنها كانت تعود بالمرأة إلى البيت. بالاعتراف بدورها فى تربية أجيال جديدة، تم وضع المرأة على الخريطة الاجتماعية بطريقة تقصيها عن الخريطة السياسية.

في العشرينيات شعر الكتاب، وخصوصًا كتاب المدرسة الحديثة، أن من واجبهم الإشارة إلى وضعية المرأة المزرية. فأحد موضوعاتهم المفضلة كان زواج البنات الصغيرات؛ ففي قصة "الحاج شلبي" (١٩٣٠) يكتب محمود تيمور عن بنت زوجت على غير رغبة منها إلى الحاج شلبي، وهو رجل عجوز. وبعد فترة أصبحت البنت حاملاً، ووظفها زوجها ممرضة ترعاه. وعند أول شكوى طلقها، وعاد إلى اختيار عروس صغيرة أخرى. وفي قصة "الشيخ جمعة" يفكر تيمور حول النتائج المحتملة لمثل هذا الزواج؛ إذ سرعان ما مات الشيخ جمعة بعد زواجه من بنت صغيرة ولدت صبيا. وتبدأ القصة بعد ذلك بسبعة أعوام. فالأم الفصيحة فقدت كل احترامها لنفسها؛ فجسدها شيء تستخدمه للحصول على ما تريد، فقد أخذت تستدين من الحوذي. ولم يعد هذا الأخير يقبل الوعود الغامضة بالدفع فيما بعد، وأصر على الدفع الفوري. دفعت المرأة بجسدها، وهي تسمع صوت ابنها الذي يضحك وهو يشاهد الزوجين الغريبين من ثقب باب غرفة النوم.

وثمة موضوع آخر، هو قسوة الرجل في معاملة المرأة؛ ففي مجموعة القصص القصيرة "يحكى أن.." (١٩٢٩) يقوم لاشين بهجوم مباشر على القارئ، دفاعًا عن زوجته التي يعاملها بخشونة. وفي قصة "الشبح" يحكي زوج كيف أيقظته زوجته في منتصف الليل، في حالة هلع تبكي لأن شبحًا قد دخل إلى البيت فيما بدا لها. وحين نظر الزوج، تأكد بما فيه الكفاية أن هناك دلائل كافية على وجود شبح. يقول لاشين إلى قارئه عابثًا: "اللون، لونه، أنت بالطبع تعرف!" وفي قصة "القدر" يدين لاشين أسطورة الشرف؛ فهو يحكي عن شاب سأل أمه التي يحبها حبًا شديدًا، إذا كان بإمكانها أن تساعد جارًا عجوزًا، عرفي بيه. وكان هذا الأخير قد أصيب بالشلل ويحتاج الآن للمساعدة. ومنذ أعوام كان قد اشترى منهم أرضًا، وهو الآن يحتاج إلى عقد البيع ليوضح خلافًا حدوديًا مع جاره الجديد. وخلال بحثه عن الوثيقة وجد الابن رسائل حب من عرفي بيه إلى أمه، فأدرك أن ما تعلم أنه ميراث أبيه

كان فى الحقيقة مالاً أعطاه عرفى بيه لأمه. انزعج الشاب انزعاجا شديدًا؛ فقد بدا له الماضى فى ضوء جديد تمامًا، نسى الأعوام التى كرستها الأرملة لأطفالها. كل ما يعنيه هو الشرف الذى تلطخ، كان من الغضب لدرجة أنه تمنى موت أمه. ومن الغريب أنه عند عودته وجد والدته تموت، وفى اللحظة الأخيرة أدرك كم هى شجاعة و"عفر" لها. كانت وضعية المرأة مزرية لدرجة التقليل من قيمة تضحياتها الكبرى؛ فهى متهمة بتلطيخ سمعة العائلة وهى تحاول إنقاذها.

لم يدخل حقى إلى الأدب بهذا الحماس الإصلاحى نفسه الذى يميز أعمال الكثيرين من معاصريه؛ إذ يقول إن الأدب يجب أن يشير فى أحسن الأحوال، إلى طريق الخروج من هذه الوضعية الظالمة، ولا ينبغى أن يكون ذريعة للدعاية. وبهذه الصورة، وبرغم الأسبقية المعطاة لقضية تحرير المرأة، فإن حقى نادرًا ما أعطى تعليقًا سياسيا صريحًا. إن ما يعنيه هو دور المرأة فى المجتمع، ووضوح هذا الدور للجميع؛ ومن ثم فهو معنى بدور المرأة فى الأدب.(٣) ولكن يبقى الأهم من البحث الموضوعى المزعوم، وهو الرأى التقليدى فى المرأة، باعتبار أنها إما طاهرة عفيفة، أو قذرة فظة.(٤)

لعل أبلغ دلالة فى نظرى على قدر المرأة عندى أننى من أجلها لا ينقطع تحسرى أن معبد الشعر مغلق فى وجهى بالضبة والمفتاح، لا أملك الدخول إلى محرابه ولو من سلم الخدم،

---

(٣) "المرأة مجهولة حقا، وعلى الأدب المصرى أن يكشف عن تأثير غيابها على المجتمع وأخلاقه" خطوات، ص ٦١.

(٤) النساء بالنسبة للرجل العربى موجودات فى شخصيات متنوعة؛ فمنهن البنت العذراء، والزوجة، والأم. لا مكان لشخصية المرأة الصديقة أو العاشقة، لا مكان للحب، لا يوجد إلا الجنس.. والزواج متعة جنسية من ناحية، ووسيلة للتكاثر من ناحية أخرى. وهكذا تكون صورة الزوجة مطابقة لصورة الأم" أ. خليل، نقلاً عن مجيدة سلمان: المرأة العربية، فى مجلة "خمسين"، ٦، ١٩٧٨، ص ٢٦.

فإنى أراها أسمى من أن أخاطبها بالنثر، حقها أن يصاغ لها قصيد جماله قبس من جمالها، ورقته من وحى رقتها.(٥)

من هذه المراة التى يتكلم عنها حقى بهذه النغمة الممزقة؟ ليست هى المرأة المعروفة؛ حيث إن المرأة الواضحة غير الغامضة تعانى، بالمقارنة مع الصورة المقابلة للمرأة المثالية المعبودة. معبودة حقى يلفها الغموض. إنها النظرة الخاطفة من عين مضيئة، سحر الجسد الذى يباع لإمتاع الآخرين، البراءة المعروفة عن عذراء البلد، كما أنها أم. ما يخشى منه هو السفور. إنه يخلق جماله المرمرى شبيه بجماليون، ولكنه جمال ما إن ينصهر فى الحياة تصبح هذه المرأة شريرة، تصبح وحشا.

جوليت الروحانية

مبالغتها فى الحجاب كانت فيما خيل إلى لحث الشيخ المهدى على معاملتها معاملة كريمة.. لأن هذا الحجاب دليل أصالتها وطيبتها.(٦)

كما لو كانت كائنا روحيا؛ وبالتالى فإن جسدها، ذاتها المتجسدة، حين تتحجب على الصورة التى كان يحلم بها حقى ومعاصروه، فإنه لا يمكن التغنى بجمالها الجسدى، يمكن التغنى بروحها فحسب. فى قصة "كنا ثلاثة أيتام" يتم وصف اللقاء مع سنية كما يلى:

كان اللقاء هو بدء تاريخ حياتى، ما قبله جاهلية معتمة، وما بعده نور وإشراق(٧)

سنية رمز النور، يستخدمها حقى لكى يفتح عينى الراوى على جمال العالم. فسنية هى السبب فى متعته حين شعر بالأخوة ناحية الحيوانات. هذه المرأة المثالية جلبت معها إحساسًا جماليا أنثويا فى جوهره، يحس به الرجل

---

(٥) فكرة، ص ٧.

(٦) ناس، ص ٤٨.

(٧) قنديل، ص ١٤٨.

إزاء النساء؛ "فكل (فنان) هو فى اللحظة نفسها طفل صغير ورجل عجوز، ولا مانع إذا تحتم أن يكون له إحساس المرأة أيضًا".[٨] لاحظ الأقواس التى تركز على كلمة (فنان) فربما تشير هذه الأقواس إلى أن الكلام ليس عن الفنان كمبدع فحسب، بل عما هو محتمل، وغير متحقق فى داخل كل فنان إزاء التصور الفنى.[٩]

ماري فى "قنديل أم هاشم" نموذج آخر لمثل هذا الشخص المحتجب؛ فهى محجبة من حيث إنها لا تظهر إلا كمحفز، يوجه النزوع المهيمن الكامن لدى شخص آخر، ويسرع إيقاعه. وحيث إنها لم ترَ إلا جزئيا، فلا شك فى حدوث لحظة كشف، لحظة الحقيقة المرعبة، حين تمزقت القشرة الواهية التى تغطى المرأة المثالية، لتتكشف هذه المرأة عن وحش.[١٠] المرأة هنا هى الطارئ المؤقت فى حياة الرجل، الطارئ الذى يساعده على الوصول إلى هدفه. حين ذهب إسماعيل إلى إنجلترا، تبنته ماري، الطالبة الاسكتلندية، علمته قيم المجتمع الغربى التى كانت غريبة عنه تمامًا، ورغم الحب والرعاية فقد غيرته من ولد ضعيف إلى رجل قوى ومستقل. وعند هذه النقطة، وحين فتح النسر جناحيه تحولت ماري عن تلميذها؛ فقد اكتملت المهمة. هنا بالضبط واحدة من الشخصيات التى يسميها فورستر شخصيات مسطحة. فهى مقدمة كوسيلة مسلية لتحقق أثرًا مأمولاً، وتم إبعادها حين اقتضت الحبكة منها أن تتغير، أن تصبح شيئًا آخر غير عرابة الجن التى أرادها حقى فى البداية. فمِن حب ماري، وهو عاطفة محتدمة نحو فرد، يمكن لإسماعيل الآن أن يستخلص ويخطط لحب شيء إنسانى خارق، لحب بلد، هى مصر.[١١]

---

(٨) ملحق كتاب كشك، ص ٢٤٣.

(٩) انظر الفصل الأول.

(١٠) "هى حيوان لا يخضع إلا للسيطرة، ولا يؤخذ إلا بالعنف كما كانت تؤخذ جداتها من ساكنات الغابات" أم، ص ٧٧.

(١١) قنديل، ص ٩١. ويشير نعيم عطية إلى أن ماري أيقظت رغبة إسماعيل.انظر: يحيى حقي وعالمه القصصى (القاهرة ١٩٧٨) ١٣-١٠١.

حتى الأربعينيات كان للأدب الروسى أثره العميق فى الشكل والمضمون على الكتاب العرب. وهناك موضوع كان قد أصبح شعبيا، وهو العاهرة كرمز للبراءة يفسدها الرجل. وخلاصها تبرئة لكل البراءة التى وقع عليها الفساد.[١٢] وقد تعد العاهرة أيضا محتجبة؛ لأنها تحتفظ بما فى داخلها كما هو، بسبب تحاشيها تماما من قبل الآخرين. لقد صنعت من الغريزة تجارة.[١٣] أفى هذا الانفصال بين الروح والجسد يكمن الشىء الذى يفتن يحيى حقى؟ فالجسد حين تنزع عنه طبيعته، لا يستطيع التعبير عن ارتعاشات الروح؛ ومن ثم يبدو وكأنه قد أصبح حجابًا يغطى الروح التى يمكن لحقى أن يأخذها ويشكلها كما يحب.

العاهرات مثلهن مثل الفقراء منبوذات فى المدينة. [١٤] أسيرات نظام هن مستبعدات منه؛ فهن يوصفن فى صورة أقرب إلى الطفولية، والصفاء. إحدى العاهرات سمع عنها حقى حين كان فى منفلوط، اسمها بهية، بدت ذاهلة عن العالم وما يحدث فيه. وبإقصائهن عن المجتمع وتأثيره المفسد، لا تتلوث طيبتهن، وبالتالى لا تتلوث براءتهن. سليمة، بنت ليل أخرى من منفلوط، كانت محجبة، وبالتالى وقع عليها الاستبعاد مرتين، أولاً بسبب حجابها (الملس) وثانيًا بسبب جسدها الذى لا يعبر عن نفسه. إنها تشبه

---

(١٢) العاهرة تتوسل إلى أم هاشم أن تخلصها وتشفع لها (قنديل، ص ٨٠). وقد تزوج فلاح من عاهرة فى قرية نائية وقرر أن يأخذ عروسه إلى بلده، وفى رحلة العودة انقلب التاكسى فى بعض المياه وغرقا. وجدت المرأة فى حضن "مخلصها". فقد بدا أنه لكى يتم تخليص روحها كان لابد من إنقاذ جسدها أولاً؛ لدرجة أن فقدان الجسد بشكل تام، وهو الجسد الذى تطهر الآن، يمكن أن يخلص الروح الطاهرة. (خليها، ص ٢٢٠-٢٢٢)

(١٣) لقد أصبح جسدها سلعة للعرض. ويقول حقى إنه عند بداية القرن كانت مصر تصدر كل شىء، حتى العاهرات، وكرومر كان يتفاخر بأنه منع استقدام عاهرات إنجليزيات (خليها، ص ٥٧).

(١٤) انظر الفصل الثانى.

راقصة القبور الفرعونية: طويلة، رشيقة، طويلة الرقبة، منتصبة القامة، لها عينان لوزيتان وأنف مستقيم. حتى رائحة البصل فى فمها حلوة. نادرًا ما شربت، وحين فعلت هذا أصبحت مثل طفلة؛ فمرة شاهدت صورتين متقابلتين فى مجلة، وكانت مقتنعة بأنهما تتحاوران. قسوة المجتمع هى ما يتم التركيز عليه هنا فى الطريقة التى يتم بها فضح هذه البريئة. دعيت سليمة مرة إلى بيت خاص، حيث قيل لها أن تأتى فى آخر الليل، وعند وصولها اكتشفت أن مضيفها قد نظم حفلة، وبعد أن تم استهلاكها تمامًا ألقى بها فى الشارع قبل أن يستيقظ أحد. ومن المؤكد أن هذه لم تكن حالة استثنائية؛ لأن حقى يؤكد فى موضع آخر أن عاهرات كثيرات قضين حياتهن يتقلبن بين تهديدات الخيانة ومخاوفها.(١٥) مثل هذه المخاوف لها أساسها فى الواقع المقيت، كما يوضح حقى فى قصة الرجل الذى تعب من زوجته العاهرة. لقد قرر أن يقتلها، ولكنه توقع المشكلات بسبب أنها كانت سمينة جدا، فطلب صديقًا لمساعدته، ولم يشعر صديقه بتأنيب الضمير وهو يوافق؛ فهى لم تكن سوى عاهرة على أى حال!! وتواطؤه كان عملاً يستحق الثناء؛ فهو يخلص العالم من نجس. وفى تقديره أنه يستحق الشكر لا العقاب.(١٦) فى "الحكاية وما فيها" يكتب يحيى حقى عن عاهرة كان والدها وأخوها يسامحانها ما دامت تشركهما فى العائدات. فيما بعد، وحين رفضت أن تعطيهما المبلغ المطلوب، قاما بقتلها. وبرر الأب الذى قتل ابنته فعله هذا أمام القاضى بأنه كان يؤدى واجبه. إن عليه على كل حَال أن يدافع عن شرفه.(١٧)

ومرة بعد أخرى، كان يحيى حقى يركز على الازدراء والقرف اللذين ينظر بهما للعاهرات. يتم تجميع عاهرات منفلوط فى الشوارع لرؤية الطبيب

---

(١٥) خليها، ص ٢١٦-٢١٨، ١٧٢. دمعة، ص ٢٢.

(١٦) خليها، ص ٢١.

(١٧) فكرة، ص ١٢٧-١٣٨. " كان على هذا الأب أن يقتل ابنته لأن الرأى العام وضع السكين فى يده" (خليها، ص ١٧١).

من أجل الكشف الطبى الأسبوعى. ويصف حقى مشيتهن الغريبة، كما لو كن يتعلمن المشئ لأول مرة. فى الصالة كانت تنزع عنهن الملابس بسرعة للتسجيل، ثم يقتدن إلى الخارج ثانية. وقد أخبر الطبيب حقى أنه لم تكن هناك حاجة حقيقية للاستمرار فى الفحص الطبى؛ فأى شخص يذهب إلى عاهرة يكون على وعى بالمخاطر. كانت العملية كلها تبدو وكأنها تدريب على إذلال النساء. كان على هؤلاء البغايا أن يفعلن ما تفعله امرأة محترمة إلا إذا تنازلت؛ كن يمشين فى طابور على رصيف السكة الحديد، وتصدر لهن الأوامر بإطلاق الزغاريد عند عبور قطار الملك فؤاد.(١٨) وهناك مثال آخر صارخ هو قصة مسجد "ظريفة"؛ فقد صادف حقى حينما كان فى منفلوط هذا المسجد المسمى باسم امرأة: ظريفة. وعلى سبيل الفضول سأل عددًا من الناس عن معنى هذا الاسم، واندهش حين وصلته معلومة وحيدة تقول إنها كانت بغيًا، نسيت كل أعمالها الطيبة، وبقيا فقط أوضاعها المحزنة.(١٩)

وحين يصف حقى نوعية الحياة التى تعيشها المرأة الفلاحة، فإنه لا يستطيع أن يعرف ما هى - وليس من هى - المرأة الفلاحة؛ ذلك أنها مرة أخرى محجبة.(٢٠)

ويحكى حقى عن صديق قضى زمنًا طويلاً خارج مصر، وكان فى شوق على الخصوص لسماع كلمات معينة تخرج من فم النساء الفلاحات، كلمات من قبيل، "اكمنه" و"يادلعدى" و"يا نداشة" و"إجرنه".(٢١) ورغم أن هذه

---

(١٨) خليها، ص ١٧٥-١٧٦، ٢٠٨-٢٠٩.

(١٩) نفسه، ص ٢١٤.

(٢٠) من المهم أن نلاحظ التشابه فى الوصف بين المرأة الفلاحة المثالية وبين سليمة. " يميل قلبى إليهن متشحات كما هن بالملايات.. نحيفات مستقيمات" (عنتر، ص ٣٨) ورغم أن معظم الفلاحات لسن محجبات، فإن حقى يصفهن كأنهن محجبات. وحين سألته عن هذه الضرورة الشعرية وأنا أشير خصوصًا إلى "البوسطجى" قال إن هذه كانت الطريقة التى رآهن بها. (مقابلة، ٢ مارس ١٩٧٩).

(٢١) عنتر، ص ١٠.

ليست سوى لغة نساء الطبقات الدنيا فى المجتمعات الحضرية، فإن حقى يؤكد أن المرأة الفلاحة هى التى أدت إلى استدعاء الحنين. وموقف حقى هنا ليس موقف مداهنة لجمال مثالى، أو عروس خيالية، ولا موقف تعاطف مع بغى فى وضع الضحية. إنما هو موقف ناتج عن رقة حزينة، لا من أجل امرأة معينة، بل من أجل الحالة التى يعيشون عليها. لا سبيل إلى التفرقة بين واحدة منهن والأخرى؛ إذ لا شخصية لهن. ومن الأسهل أن تجعل منهن صورة مثالية لمبادئ الطيبة. إن جاذبيتهن وكرامتهن الغامضة تكمن فى قابليتهن للكمال، وهى قابلية غير مفهومة وإن كانت صلبة. حين تغادر الفلاحة بلدها تصبح على أى حال مكشوفة للمجتمع، وجزاؤها لا يتأخر طويلاً. يكتب حقى عن فلاحة من هؤلاء تعقبها زوجها إلى المدينة، وقد اقتيد هذا الرجل من الشرب إلى السرقة، ثم إلى القتل فى النهاية؛ فقد قتل زوجته:

هذه هى النهاية التى يقضى بها على كل البنات اللواتى يفكرن باستخفاف فى عفتهن وهن يعشن فى الريف. وإذا رفضن هذه العفة فقد يكون فى هذا موت مؤكد.[٢٢]

وهناك بعد ذلك المرأة الفقيرة، سجينة المدينة، التى لا يكون حجابها هو الحجاب الذى تلبسه، بل ذلك الحجاب الذى يضعه سادتها على أعينهم هم. فى "إزازة ريحة" كان الانطباع الأول للراوى عن فتاة البار "سوسو" هو ذلك الرقى الذى يرفعها علِى من حولها، و"يحيطها بجو مبهم غريب"[٢٣]. هل هن (بهية وسميرة وسوسو وبمبة الغامضات)[٢٤] هل هن ضحايا قدر ظالم لم يزودهن بأسلحة للدفاع فى مواجهة معركة الحياة؟ هل يكون هذا الضعف نوعًا من الرحمة فيما بعد، لأن افتقادهن للقوة اللازمة للدخول فى الصراع جعلهم خارج نطاق المجتمع الفاسد؟

---

(٢٢) "حياة لص"، السياسة، ١٠ ديسمبر ١٩٢٦. و"البوسطجى" نموذج لما يمكن أن يحدث لبنت حين "تفكر باستخفاف فى عفتها" وتخرج من وراء حجاب التقاليد.

(٢٣) أم، ص ١٥٨.

(٢٤) انظر الفصل الثانى.

كانت أمى فى عينى قديسة بكرًا طاهرة ليس كمثلها أحد.(٢٥)

هى الأُم فى النهاية التى يتحول إليها حقى بحثًا عن المثـال. فالمرأة مهما تكن أخطاؤها، لديها إمكانية أن تتقدم بريئة للرجل؛ ففى حضنها الدافئ يصبح الرجل طفلا من جديد، والمرأة المزعجة تصبح زوجة وأُمًّا. وفى رواية "صح النوم" يكتب حقى عن الحانة التى يتردد عليها كل الرجال هربًا من زوجاتهم. وعندما أصبح واحد منهم سكران على نحو لا يستطيع معه السير إلى البيت وحده، جاءت زوجته لتأتى به. ورغم أن هؤلاء النسوة ربما ينتظر منهن الغضب، فإن حقى يصفهن وهن فى حالة استمتاع بدور الأم.(٢٦)

تشاؤم حقى إزاء المجتمع نجد نموذجه حين يكتب عن الفساد الذى يمكن للعلاقات الاجتماعية أن تحدثه فى غريزة الأمومة. فى "السلم اللولبى"، وحين يعض الكلب فرغلى، تضطر نفيسة إلى السيطرة على غريزتها المتمثلة فى احتضان الولد الخائف وطمأنته. وفى الصور الافتتاحية من "فكرة فابتسامة" يرسم حقى صورة امرأة أخرى من نساء المدينة، تنام على بساطها متخمة بعد الإفطار تستجوب خادمة جديدة، وكانت تخبر البنت الحائرة بقسوة أنه إذا كانت تريد أن تأتى فإن عليها أن تأتى دون رضيعها المولود حديثًا.(٢٧) الهوة بين هاتين المرأتين تكشفها الرائحة المختلفة لكل منهما عن الأخرى؛ فرائحة"السيدة" عرق وعطور، أما رائحة الخادمة فرائحة الأوراق العطنة قبل أن تسقط على الأرض. وقد خمنت المرأة أن هذه الرائحة ستزول

(٢٥) دمعة، ص ٦٠.

(٢٦) تسعد المرأة بدافع الأمومة حين تحتضن زوجها وهو يبكى (صح ، ص ١٩). وانظر "مولد بلا حمص"؛ إذ يكتب حقى عن عنايات الجميلة التى تزوجت رغم استغراب صديقاتها، من شاب عقيم. ويقول حقى إنها اختارته هو على وجه الخصوص لربما يرضى غريزة الأمومة عندها (عنتر ص ٧٣) وهناك مثال آخر من هذا النوع، وهى الخاطبة القبيحة التى تزوجت زبونها بعد أن استنفرت غريزة الأمومة عندها. (أم، ص ٥٠).

(٢٧) فكرة، ص ٨.

بالتأكيد بعد الحمام! وبعدها بقليل أدركت أن هذه الرائحة ليست من الوسخ وإنما هى رائحة الفقر التى لا يزيلها - كما يقول حقى - إلا أكلة تملأ البطن. فى "خرج ولم يعد" يكتب حقى عن امرأة تبحث عن طفل ترعاه امرأة عاقر، وفى طريقها للمستشفى صادفت امرأة تبيع أطفالاً رضع، وتصورت أن الحظ قد واتاها فتنفست الصعداء وفرحت، لكنها فى طريق عودتها أدركت خطأها؛ فالطفل يعانى من دوزونتاريا ولن يكف عن البكاء، وهى لن تطيق فاتورة الطبيب، وهكذا أعادت الطفل إلى بائعته كما يقول حقى، ربما بأسرع مما يعيد الشخص زوجًا من الأحذية اشتراه بالخطأ. ما الذى حدث لهؤلاء النسوة؟ كيف يمكن لامرأة، أى لأم محتملة، أن تبيع أطفالاً رضع؟ وكيف انحطت هذه المرأة إلى أقل من حيوان؟ وكيف أمكن لهذه المرأة الأخرى أن تعيد الطفل المريض؟ إن فى المجتمع من الغرائز الفاسدة ما يجعل المرأة غير قادرة حتى على الارتفاع إلى مستوى الحيوان، وذلك فى اكثر غرائزها أهمية، غريزة الأمومة.(٢٨)

مدام دى فارجيه:

هذا التقديس المبالغ فيه للأم، هو السبب الحقيقى للازدراء المتجذر للمرأة، هو السبب الحقيقى لانعدام الثقة الأبدى فى المرأة، والاعتماد الأبدى عليها مع ذلك.(٢٩)

فى النضال من أجل البقاء، تتمحى المرأة فى الأم؛ فالمرأة التى تجاوزت العمر الذى تكون فيه قادرة على الحمل، والتى فقدت جاذبية الشباب، وأصبحت عدوانية فى مكر وفظاظة، "كما لو أن عدوا مجهولاً قد سرق منها شيئًا لا تعرف ما هو، ولكنها من أجل فقدانه تعيسة فى

(٢٨) نفسه، ص ١٦٥-١٦٦.

(٢٩) إف. هاوسويرث: البردة، وضعية المرأة الهندية (لندن ١٩٣٢) ص ١١٠.

حياتها".[٣٠] تخفي عمرها في غضب حين تواجه البنات اللامعات في فورة الشباب وهن يقذفنها بعيدًا عن طريقهن. وليس هناك امرأة، فيما يقول حقي، سواء كانت متعلمة أو غير متعلمة، يمكنها أن تهرب من هذا النوع من الغضب. العدوانية تقودها في كل لحظة وعند كل كلمة. وحين يصل أتوبيس أو ترام تشق طريقها بمرفقها وفي فظاظة إلى مقدمة الطابور، ناظرة إلى العالم بامتعاض. ذات يوم ركبت امرأة سمينة في الترام هي وابنها الضخم وخادمتها النحيفة، وسمحت لابنها الجامح أن يتقافز فوق رءوس الركاب الآخرين، وفي الشارع كان على الخادمة النحيلة أن تحمل الولد الضخم. ويؤكد حقي لنا أنه لو كان الكمسارى لقطع للبنت تذكرة كاملة لأنها فعلت ما لا يستطيع كثير من الكبار أن يفعله، ولقطع نصف تذكرة للأم لأنها ليست سوى نصف إنسان. ثم إن هناك أولئك الزوجات اللواتي لا يخجلن ويعاملن أزواجهن معاملة فظة أمام الناس؛ ففي اللوفر جرجرت المرأة رفيقها إلى أن أصبحا أمام مجموعة من السياح لكي تصبح على مقربة من المرشد، والزوج المسكين كان يبتسم في بلاهة مختبئًا في ظلها دون أن يسمع أي شيء.[٣١] وكان حقي قد قال إنه يتمنى لو عين في وظيفة "مفتي" حتى يصدر فتوى تقضي بإعدام مثل هؤلاء النساء.[٣٢]

وأوضح مثال على قبح المرأة الأكبر سنا يمكن أن نجده في الصورة المعنونة "أوكازيون"؛[٣٣] ففي أوكازيونات كهذه فقط، يشعر حقي أنه يمكن رؤية الصورة الكاملة لمأساتهن القبيحة. إنها مأساة محزنة ومضحكة في آن. وفي التدافع المجنون على المساومات، يتوه الأفراد في زحمة التشابه، لدرجة أن مأساة كل فرد تتأكد من خلال عدد الحالات المتشابهة اليائسة. والشيء المحبط هنا ليس الزحام، وإنما الاتصال المادي بهذا التجسيد للمأساة. فأين إن

(٣٠) فكرة، ص ١٠.
(٣١) حقيبة، ص ٢١-٢٢. عنتر، ص ١٦٧، ١٤٢.
(٣٢) فكرة، ص ١٤-١٥.
(٣٣) دمعة، ص ٧٥-٧٩.

لم يكن هنا، يمكن للمرء أن يرى بهذا الوضوح، المعركة الخفية التى تـدور بين العجوز والشابة؟ لقد تم كبت هذه المعركة لـزمن طويـل، لدرجـة أن انفجارها الأخير هو الأكثر شراسة. العقل مفقود، والصديق يـصير عـدوا. السحن تصبح فجأة خناجر. المشاهد يفهم. إن هجوم النساء علـى الملابـس يرمز للنضال من أجل استعادة ما فات من أنوثتهن. ورغم أنهن يعـرفن أن نضالهن ضد الشابات نضال بلا طائل، فإن هذه المعرفة بالذات هـى التـى تجعلهن يقاتلن. إحدى النساء توصف بأن لها ذراعـين تـشبهان الوسـائد، ورجلين كرجلى الفيل، وظهرًا محنيا، وسلسلة ظهرها التي كانت يومًا جميلة غابت في اللحم والشحم، كل هذا ضاع تحت جلد مغـضن.(٣٤) فـى يـدها اليمنى تقبض على نقود البيت، شعرها منكوش، وكحلهـا سـايح، وأحمـر شفايفها مشلفط، وحين وقع نظرها على صبية تمسك بفستان انقضت عليهـا وصرخت قائلة "رأيته قبلك". وتستمر المهزلة فى غرفة ارتـداء الملابـس، حيث تحاول ارتداء فستان أصغر من مقاسها بكثير، وبشكل غير مهذب تعلن أنها لا تستطيع أن تفهم ما حدث؛ لأن هذا كان مقاسها فى العـام الماضـى. وأخيرا، وحين لا تجد شيئًا يلائم مقاسها ترمى كل الملابس غاضبة عليهـا باعتبار أنها موضة قديمة!

ومشاعر التقزز لدى حقى من النساء فى منتصف العمـر تبـدو ذات صلة بشغفه بأمه؛ فقد رأى أنها كانت بمثابة عنصر مقموع ومقـسور فـى طفولته. وفى منفلوط كان لا يزال يشعر بالذنب كلما عاد إلى البيت فى ساعة متأخرة من الليل؛ فهو يتسلَّل إلى بيته وكأنه لص، وكان يملؤه الفهم لما كان يمكن أن تقوله أمه.(٣٥)

---

(٣٤) قارن مع الوصف التالى: " أغلبهن.. سيدات لهن سيقان من السلوليت غلاظ كقوائم البلياردو، مندفسة فى جوارب أصبحت كالزكائب" عنتر، ص ١٦٤.

(٣٥) خليها، ص ٦، ن ١٣٤. " لم ألق فى طفولتى شيئا من الحرية التى يعهدها الأطفـال" السخرية، أو الرجل ذو الوجه الأسود، مجلة الفجر، ٦ سبتمبر ١٩٢٦. " كانت أمنا صارمة وخصوصًا مع يحيى" (لقاء مع موسى حقى، القاهرة، ٢٨ مارس ١٩٧٩).

فى قصة "كأن!" يبدو الراوى وكأنه ينحى باللائمة على أمه فيما يتصل بموقفه الغاضب من المرأة، هذه الأم التى تصادف أن رآها فجـأة كـامرأة. ورغم أن الراوى كان قد استمتع مرة بالقراءة عن الجنس، فإنه حـين أدرك أن "أمه قد قمعت كثيرا من مشاعرها الجنسية لتحمى أطفالها" ولم يعـد هـو ينظر إلى الجنس كشىء ممتع، بل كشىء شرير وعنيف.[٣٦] أصبحت أقـبح مثال للشراسة والفظاظة:

الوجه مشوه من شدة تقلص ملامحه على جنون الغيظ، العيون جاحظة من فرط التوتر، الأنياب بارزة كالخناجر، اللثة منكشفة كبطن ترهل، الشفة مفرطحة، الصوت غجرى، الكلام بذىء... أظافرها خلقت لها لتنشبها فى لحم جاء يلتمس منها التربيـت والحنان حتى يدمي. هى أخطبوط لم يبق من خطاطيفه الألـف إلا أربعة.. هى أقوى على أسر الفريسة وحصرها وامتصاصها بعد خنقها، ارتبط الجنس فى ذهنى ووجدانى بحركـة الخنـق بالضغط على العنق.. وكرهت أمي.. وكرهت من أجلها أيـضًا كل النساء."[٣٧]

لا تتعلق المشاعر هنا بالبنت الشابة ولا بالمرأة العجوز، وإنما تنصب على المرأة، ذلك المخلوق المرعب الذى رفضت أن تكونه أم الـراوى.[٣٨]

---

(٣٦) هل كبتت مشاعرها الجنسية حقا، أم أن الطفل وهو يصل إلى مرحلة البلوغ يكتشف فجأة ما كان يدور من حوله؟ يبدو أن الراوى ينحي باللائمة على أمه فيما يتعلـق بعدم قدرته على التعامل مع شعيرة العبور. الغريب أن الـراوى لـم يـستطع أن يتجاوز هذه المرحلة، وظل فى سباته واقفا.

(٣٧) "كأن!" جريدة المساء، ٢٥ ديسمبر ١٩٦٧، و٢٢ يناير ١٩٦٨.

(٣٨) "(إن اندفاع المرأة الجنسى إذا) أُطلق له العنان، يمكنه أن يعوق الانسجام المتجدد، يمكنه أن يحيى.. النزوعات الأولى للذاتية المنعزلة العاجزة بذاتها، يمكنه أن ينشط من جديد.. القلق المتأصل فى اكتشاف الصغير لوجـود الأم المنفـصل المنفلـت الذاتى." دى. دينريشتاين، ص ٦١.

وحالة الطفولة المتولدة عن أم ترفض التعبير عن أنها امرأة، حالة جارحة. فهذه الأم تعطى ملجئًا طاهرًا، طاهر إلى أن يتم تصورها كامرأة.[٣٩] تبدو هذه وكأنها عقدة أوديب، عقدة الذكر غير الناضج الذى تتهدد فرديته المستقلة بالحضن الأشبه بالأخطبوط الذى يمثله شخص الأم؛ فهى تحتضنه بينما هو غير قادر على احتضانها. إنها تجسيد لعجزه. هذا التنين فى الترام، أو الوحش فى الأوكازيون قد تكون ست بيت محترمه مبجلة، أبناؤها يشعرون أنهم مدينون لها بهذا الوجود "الملائكى"، وصدرها يجد فيه حفدتها جنتهم على الأرض، وهى بالنسبة لزوجها صديق صدوق. ما أسوأ نصيب الرجل حين يكون معلمه وراحته ورفيقه قذرًا فى الواقع! لكنه حيوان جريح يلحس يديه. إنها تسخر من البنات فى الشارع مستهجنة سلوكهن المتكبر. وهنا يتدخل حقى بشكل مفاجئ وغير متوقع، معلقًا على تصرفها:" ولأول مرة أقول عنها (معها حق)؛ فهذا منظر مخجل وسخيف"[٤٠] ويتساءل حقى، متى سيدرك هؤلاء الفتيات أن سحرهن يفسده اعتماده على الجانب الحيوانى فيهن؟[٤١] وهكذا تكون النساء حين تكبرن شبيهات بالحيوان؛ لأنهن يشعرن بالتجاهل، ويكون دفاعهن الوحيد هو الرفس والخربشة. وهن شبيهات بالحيوان عندما يكن شابات بسبب ما لديهن من نزوع جنسى منفلت.

الرحم المتذبذب

من هؤلاء الحوريات اللاتى يوقظن مثل هذه النقمة؟ يصف حقى فى قصة "إزازة ريحة" فتاة البار اللطيفة "سوسو"، التى جذب جمالها زبائن

---

(٣٩) انظر النبذة التى كتبها حقى عن قصة "القدر" للاشين؛ " مأساة شاب يكتشف أن أمه ربته أحسن تربية بمال اكتسبته بالتفريط فى عفافها" (فجر، ص ٨٩).

(٤٠) دمعة، ص ٧٩.

(٤١) يقول حقى: إن البنات فى ميدان السيدة زينب يشددن الملاءة على أجسادهن لكى يأتى الرجال ويتحككون بهن كأنهم كلاب.(قنديل، ص ١٠٢).

كثيرين إلى البار الذى تعمل فيهز حين ذهب راوى القصة سامى إلى هناك لأول مرة، التقى صديق دراسة قديم هو عبد الكريم، وقضى معه بعد ذلك أيامًا طوالاً يشربان. وكلما تقدمت القصة كان سامى يقع بشكل متزايد فى الشبكة التى نصبها جمال سوسو من حوله، إلى أن وقع فى الشرك أخيرًا. وحين حكى له عبد الكريم عن شائعات البغاء حول سوسو، غضب سامى، وأراد أن يتأكد بنفسه من انحلالها الكامل، ربما ليعفى نفسه من التفكير الدائم فيها.(٤٢) ولكن برغم محاولاته الكثيرة للاقتناع بالدرك الذى سقطت إليه، فإنه لم يستطع أن يتخلى عنها؛ فعند أول علامة على براءتها كان متلهفًا إلى العفو عنها. إن ما جذب سامى إليها فى الأصل؛ أى طهارة جمالها (الحجاب)، قد ولى، ولم يعد منجذبًا إليها. إنه واقع فى الشرك بشكل لا رجعة فيه. لقد رأى الآن براءتها ونبالتها التى لطختها البيئة؛ فقد بدت له ضحية، وتلك هى الطاقة التى جذبته بها؛ فهى الضحية الطاغية.

فى قصة "صورة" يخبر شوكت الراوى عن صورة فوتوغرافية سحرت لبه. كان الموضوع بنتًا جميلة محجبة تمامًا، نسخة من الواقه والحجاب؛ أى الغموض والمسافة كليهما معًا. أصبح شوكت مهووسًا بهذه البنت. وبعد ذلك بشهور رأى صورة فوتوغرافية أخرى لهذه المرأة نفسها، ولكن بغير حجاب هذه المرة. كانت لا تزال جميلة بكل تأكيد، ولكن ذهب الغموض مع الحِجاب الذى ذهب، فهى الآن توصف بشكل مختلف تمامًا:

> **وشفتان غليظتان تكشفان عن ثنايا مفلجة. أى شىء لا يقدر عليه هذا الفم المتعطش من لثم وتقبيل.."**

لقد امتلأ فى اللحظة نفسها بالرغبة والاشمئزاز. تسرب القبح إلى جنبات الفم، وهرب شوكت من القرف.. ولكن، كما فى "إزازة ريحة"، كان

---

(٤٢) "آه لو استطاع أن يدخل عليها فى خلوة تهتكها فيجدها مع رجل حقير الملامح وإن كانت النقود تسيل من جيبه، كما يسيل لعابه من فمه المخمور" (أم، ص ١٦١).

السحر قد أُطلِق، ولم تستطع الضحية أن تفر. حين التقى شوكت بالراوى بعد ذلك بوقت، اعترف له أنه لم ينس البنت. إنه ذلك الفساد الذى يحتضنه الآن، ويقول:

لعل القبح هو مبدأ الخليقة الذى فرض عليها أن ترقى منه.. حتى تدرك الجمال؛ فسحر القبح نوع من الحنين إلى الماضى"[٤٣]

هذا هو تبرير شوكت لانجذابه المتواصل لامرأة يرى جمالها الآن وكأنه فساد أو قبح؛ فهذه بالنسبة له محاولة لفهم حالة من الخضوع المذل. غير أن هذه الجملة ستتعارض أيضًا مع مقولة حقى عن الأصل الطيب للإنسان؛ ذلك أنه ينظر إلى الوراء، لا إلى جنات عدن، بل إلى قبح متأصل تطور عنه الإنسان ليصبح جميلاً. وربما يكشف عن هذا الحقيقة القائلة بأنه ليس الرجل بل المرأة هى التى يرتبط بها القبح؛ المرأة ككائن جنسى. وإدانة حقى للدافع الجنسى يمكن أن تعد إنكارًا لإرادة الحياة. وهذا الرفض يؤكد منظوره المتشائم لعالم الإنسان فيه مدان بالشر من خلال التطور. واختياره للطفل المنغولى (واسمه أيضًا سوسو) مثالاً على مبدأ البقاء، هو اختيار دال؛ فلأن الطفل مقطوع عن العالم، ولأنه ليس من صلب الراوى، كان عليه أن يموت قبل أن يموت ذلك الذى كان من المفترض أن يعيش.[٤٤] وهو يؤكد أنه حتى لو استطاع أن يجَد جنة على الأرض، فإنه لن يود لابنه أن يعيش رتابة العيش، وكأنه يستشهد بقول المعرى: "هذا ما جناه أبى على، وما جنيت على أحد".

ما يربك حقى هو سيطرة المرأة على الرجل بكل الحسابات؛ فهى من

---

(٤٣) أم، ص ٦٣-٦٤.
(٤٤) عنتر، ص ٤٤.

أوعز له بالغواية.[٤٥] وحيث إن المرأة كانت أول من كذب، أول من أيقظ العقل على قدرته على التجريد واللعب، فإنها هي المسئولة عن فتح صندوق بندورا.[٤٦]

في "قصة في سجن" يستخدم حقي فتاة غجرية ممثلة للشر. عليوى، وهو فلاح، كان قد طُلِب منه أن يسوق قطيعًا من الغنم وقيل له إن عليه أن يسوقها على طول قناة الإبراهيمية إلى المنيا. وفي الطريق مشى بين مجموعة من الغجر؛ فقامت واحدة منهن بإغرائه وأبعدته عن قطيع الغنم على نحو يسمح لواحد من عصابتها بسرقة أحد الأغنام. كان الغجر وعلى سبيل الاحتياط قد قاموا بدس السم لكلب عليوى، وذلك حتى لا ينبه صاحبه. ويصف حقي بشكل واضح تشنجات الموت التي يعانيها هذا الكلب الوفي، أي الآلام الأخيرة لإرادة في الكلب. كانت البنت الغجرية تقوم بكبتها. وفي النهاية اضطر عليوى أن ينضم لعصابة الغجر، وكان عليه هناك أن يكتسب طائفة جديدة من القيم؛ فقد تقلص من مستوى القيم الأساسي للإنسان، إلى مستوى القيم الأساسي للحيوان[٤٧] كان ما يعنيه الآن هو اللحظة. لقد انحطت به المرأة إلى هذه الهوة السحيقة.

وفي قصة "أبو فودة" يدرك القارئ أن نرجس هي التي حرمت جاسر من حاجته إلى الحرية، كان يحتاج لامتلاك هذه المرأة الشريرة أكثر من حاجته إلى أي شيء آخر في العالم: "ففي بعض الأحيان تقوم بنفسها نزعات من الشر لم تتح لها الظروف أن تتعرف مداها"[٤٨]. ويمكن أن نؤكد هنا أن

---

(٤٥) من اللافت أن حقي كان عليه أن يشير إلى رسوم الكهف بحثا عن رأي الكتاب النقدي في المرأة كخاطئة من الأصل. آدم وحواء في الإسلام يشتركان بالتساوي في المسئولية عن خطيئتهما. انظر: أ. يوسف علي: القرآن الكريم، ترجمة وتعليقات (بيروت ١٩٦٥) ص ٣٤٤، الهامش رقم ١٠٠٦.

(٤٦) انظر الهامش ٤٢ في الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٤٧) البقاء، حيث اعتبرت الغجرية عضوًا في فريق من الذئاب (انظر هوامش الفصل الثاني، الهامش رقم ١٥).

(٤٨) دماء، ص ١٢٦.

نقادًا من قبيل الشاروني[٤٩]، ومصطفى إبراهيم حسين[٥٠]، ونعيم عطية[٥١]، قد أبرزوا دور الجنس في أعمال يحيى حقي. وهذا الدافع داخل كل إنسان، كان بالنسبة لهم مسئولاً عن فقدان الإرادة والتوجه في حياته؛ فالمرأة ليست سوى الشرارة لعملية مستقلة عنها بصورة ما. ويصدق هذا أيضًا على غالي شكري الذي يرى في منظور حقي إلى الجنس دافعًا إيجابيا؛ فهو يقود إلى الحياة، وشكري يرجع سقوط رجال من قبيل عليوى وجاسر إلى رغبتهم في الحياة، التي تهون في سبيلها أعظم التضحيات.[٥٢] ولا يبدو أن هؤلاء النقاد يلتفتون إلى الشر الذي يراه حقي في نسوة معينات. يلقي حقي باللوم على المرأة؛ فهي الشخص الواعي تمامًا خلال كل ما يجري، بينما يكون الرجل مفتونا.

وفي قصة "القديس لا يحار" اهتمت ابنة رجل ثري كان القديس وأتباعه يتناولون معه العشاء، اهتمت اهتمامًا خاصا بالأمير الذي تحول إلى ناسك. وحللت انجذابه ببراعة تامة، وذلك باعتبار أنه كائن له رغبات مقموعة في السلطة. لقد فقد أمه طفلاً، وهي الآن تخبره بشكل سلطوي بأنه يبحث عن هذا الإحساس المفقود بعجزه هو. كانت ضعته مبعث فخره، وأقصى طموحه هو الانجذاب. كانت تحاول إغراءه بالكشف عن زيف موقعه، وبتحليل سلوكه من خلال عقدة الأم. وهي الآن تستطيع أن تقدم نفسها أُمًا بديلة ومحققة لرغباته. وقد وعدت عبر هذه البوابة الذكورية، بتقديمه إلى نشوة الحب؛ فبعدَ مثل هذا الحب وحده يمكنه حقا أن يعيش حب الله.[٥٣]

---

(٤٩) الشاروني، مرجع سابق، ص ١٦.

(٥٠) مصطفى إبراهيم حسن، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٥١) نعيم عطية، مرجع سابق، ص ٣٣-٣٦. وسمير وهبي" مراجعة نقدية" ص ٥٤.

(٥٢) غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية (بيروت ١٩٦٢) ص ١٢٧-١٤٠.

(٥٣) "ستعلمك قوة حبي كيف تؤمن أولا بإنسانيتك ليصبح إيمانك بعدها بالله."(قنديل، ص ١٧٧.)

في قصة "صحوة" يحكي الراوى عن رحلته إلى فرنسا وعن علاقته مع بلانش. دعاها على العشاء عدة مرات، وحين أخبرته ذات يوم أنه عيد ميلادها أعطاها الساعة التى كان قد اشتراها خصيصًا لأخته وداعيًا إياها فى الوقت نفسه على العشاء. وبشيء من الممانعة حددت زمان اللقاء ومكانه، ولما لم تأت ذهب هو إلى حى بيجال، ورآها ويا للعجب بين ذراعى رجل آخر. لقد فر إلى خمارة حيث كان يسعى إلى الراحة من الشكوك مع امرأة عجوز ذات فم أهتم. وبدا له من وراء الزجاج شبح يشبه شكل بلانش. وفى طريق عودته إلى البنسيون حيث يعيش هو وبلانش قرر أن يستعيد الساعة. صعد السلم جريًا وأخذ طريقه متسللاً إلى غرفة بلانش وسرق الساعة. لقد قادته المرأة إلى أن يكون لصا، كما كان يمكنها فعلاً أن تقوده إلى أن يكون أى شيء آخر:(٥٤)

فهو أسيرها بالليل والنهار، فى حضورها وفى غيبتها، وفى وفائها وفى غدرها وكم من سر دفين باح به الأمين عليه فى ساعة نشوة بين ذراعى امرأة.(٥٥)

فى "صح النوم!" يُحكى لنا عن بنت حولت حياة رجل إلى أطلال. فبينما كانت مرتبطة فى الحقيقة بابن عمها، وكان جزارًا، كانت تتجول مع مهرج فى سيرك، كان قد توقف لفترة قصيرة فى مدينة مجاورة.(٥٦) وبعد ذلك بسنوات عادت ومعها ولدان وبنت. مات زوجها، المهرج، وهى الآن فى سبيلها للزواج من آخر. عفا عنها الجزار ونس،ن لأنه يعرف أنه إذا لم يفعل هو هذا فلن يفعله أى شخص آخر. ولكن لم يمض وقت طويل حتى خرجت

---

(٥٤) "وألمح على وجوههن دلائل السعادة.. وتبرق أعينهن النهمة بلذة الانتصار إذ هبط الرجال إلى مستواهن" (عنتر، ص ١٤١).

(٥٥) أم، ص ١٣١.

(٥٦) صح، ص ٢٧. وانظر أيضًا "قصة فى عرضحال" حيث تغرى لواحظ، وهى راقصة، رجلاً، ثم تذهب بعد ذلك مع سائقه (أم، ص١٠٠-١٠٣).

مع ابن الطحان تاركة أولادها تحت رعاية الجزار. ويشبهها حقى بطائر غريب (الوقواق) يضع بيضه فى أعشاش طيور أخرى. الأم تضحى بأبنائها من أجل رغبتها هى.(٥٧) هنا، الجنس بالتحديد هو المدمر. لكنه الجنس داخل امرأة. الجنس داخل امرأة هو ما يكتب عنه حقى بشكل مرعب فى قصة "الفراش الشاغر". هذه قصة بنت تبدو بريئة خجلانة، اختارها البطل خصوصها لأنها كذلك. غير أن هذه البنت البريئة أصبحت فى ليلة الزفاف حيوانًا غاضبا؛ فعيناها تلمعان كعينى صقر، " لو مرت بعود ثقاب لأشعلته، نار لا تطفئها مياه الأنهار المقدسة كلها". كانت رغبتها من الشدة بحيث تبدو كأنها تقف فى مواجهة الدين، وفى مواجهة الإيمان بتفوق الروح، متحدية حتى مياه الأنهار المقدسة.(٥٨)

يسعى حقى إلى ما هو مثالى فى الأم وفى المرأة، ولكنه لا يمكن أن يرى هذا المثالى إلا حين يوضع على مسافة مستحيلة؛ فالأم الملائكية أم للطفل وليس للرجل؛ أى أنها جمال بلا جنس وامرأة عاملة. ولكن ما الذى يمكن أن يقال عن شيء موجود هناك على مسافة بعيدة جدا؟ ألم يكن القمر أيضًا هو رمز الجمال فى الوقت الذى كان فيه نائيًا؟ ألم يكن شغف الإنسان وتعطشه إلى المعرفة هو الذى حول القمر إلى كتلة من صخر فى السماوات؟ فقط حين يجرد نفسه من معرفته يمكن للإنسان أن ينظر إلى القمر فيراه جميلاً. وهذه هى حالة حقى؛ ففى فترات نادرة سينسحب إلى الوراء مغمضًا عينيه نصف غمضة ليتخيل الكمال فى امرأة. غير أن هذه الحاجة للذهاب إلى ما هو أبعد من مجرد الوصف المصطنع يضعه أمام الحقائق، أمام مخاوفه وشكوكه فى المرأة الحقيقية، المرأة التى هى كائن من لحم ودم يخترق أحلامه على الدوام.

---

(٥٧) صح، ص ١٣٦.

(٥٨) الكاتب، أبريل ١٩٦١.

الفصل السادس

الناقد يبحث عن نفسه

النقد كله يجب أن يتضمن.. تعليقًا ضمنيًا على نفسه. النقد كله نقد للعمل المنقود، ونقد للناقد في الوقت نفسه.. إنه معرفة بالآخر ومعرفة بذات تولد مع العالم.

رولان بارت، **النقد بصفته لغة**، ضمن كتاب لودج، مرجع سابق، ص ٦٤.

"سخرية الناى" فى كوكب الشرق (فبراير ١٩٢٧) هى أول مقالة فى النقد الأدبى ليحيى حقي. ظهرت فى وقت كان كل ما يعنى الناقد هو شرح نص بدرجة أو بأخرى، أو تسويغ السمات التنافسية للأدب "القديم" فى مواجهة الأدب "الحديث". فى عام ١٩٢١ نشر المازنى والعقاد كتابهما "الديوان: كتاب فى الأدب والنقد" الذى شكل خطوة دالة بعيدًا عن الشكل التقليدى من النقد الأدبى وبدا كأن الحافز المبدئى لهذا المنهج هو الهجوم على الاتجاه الكلاسيكى الجديد الذى يمثله شعر شوقى وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبرى. واقتضت مدرسة الديوان كما سميت بعد ذلك، أن يعبر الشاعر عن مشاعره الحقيقية بطريقة خيالية دون اللجوء إلى الوصف الخالص أو المخيلة التقليدية المحصورة فى إطار الأشكال الشعرية التقليدية. وكان الملهم لهذا التحرك بعيدًا عن النقد الأدبى التقليدى من قبيل نقد ابن قتيبة ومن هم على شاكلته، هم الشعراء والنقاد الإنجليز أمثال هازلت ووردزورث وكولريدج. ومع ذلك، فإن هذا النقد الجديد لم يكن له حافز أدبى فحسب، بل كان له كذلك حافز سياسي، وفى نقد العقاد على الخصوص يمكن للمرء أن يرصد مثل

هذه النغمات السياسية؛ أى الانشغال العام فى العشرينيات والثلاثينيات بتأكيد الوعى القومى. تمامًا كما كان العقاد يـدعو إلـى أدب إنـسانى، عربـى، مصرى[1]، كانت المدرسة الحديثة (فى ذروتها بين ١٩١٧ و١٩٢٥) تـدعو إلى أدب مصرى أصيل، يجب أن يتولد عن الوعى بأن مـصر (فلاحيهـا، وأبناء البلد فيها، وبرجوازييها، وحكامها الوطنيين) هى بلد واحد. فـالأدب، وخصوصًا النثر القصصى، يقتضى الآن وظيفة جديدة؛ فهو ليس مجرد عمل فنى، بل هو أيضًا أداة اجتماعية وثورية. فالعنصران كلاهما يجب أن يكونا حاضرين فى العمل لكى يكون ناجحًا. وبالقدر نفسه كانت الحاجة إلى ناقـد يتأكد من أن الكاتب يتصل بالناس.[2]

المعـتـذر

يعى حقى تمامًا مغزى دوره الحيوى فى الزمن الذى كانت تتشكل فيه الهوية المائزة للأدب المصرى. يحمل حقى على عاتقه عبء التقدم الأدبـى، ويلوم النقاد الآخرين لانعدام إحساسهم بالمسئولية؛ إذ إنهم بانتقادهم لأعدائهم بلا مبرر وامتداحهم لأصدقائهم، يديمون الإنتاج الأدبى الفقير.[3] وقد اقتضى منه شعوره هو بالمسئولية عن تقدم الأدب أن يقدم تعليقـات أمينـة علـى أصدقائه من الكتاب.[4] فإذا كان للأدب المصرى أن يصبح عالميًا، فإنه حين يتجاوز التعبير الفردى يجب أن يخضع لنقد بناء.

---

(١) اعتاد العقاد والمازنى السخرية من المصريين الذين كتبوا عن العندليب فـى الـشعر رغم أنه لا يوجد عندليب فى مصر. كما أنهما انتقدا إضفاء الطـابع المثـالى علـى الربيع، وهو أكثر فصول مصر حزنًا (خطوات ص ٢٢٧).

(٢) خطوات، ص ١٠. دون وجود الناقد هناك خطر عظيم ستضيع عمليـة الاتـصال؛ فالناقد يشكل حلقة وصل حيوية. (عطر، ص ٢٦-٣٠).

(٣) خطوات، ص ٦٥.

(٤) فجر، ص ٧. وكوكب الشرق، فبراير ١٩٢٧. وخطوات، ص ١١.

وحين ينشغل حقى بإثبات عظمة مصر فى ذاتها، وبالكشف عن أفقها الأدبى، يتجه إلى الغرب، مهاجمًا تقدمه المادى غير العادل. بإمكان العربـــى أن يوفر ترف الرواية؛ فالحق أن المادة التى لا تفى إلا بقصة قصيرة كمـــا يقول هو، كان يتم توسيعها فى العادة لتصبح رواية، لأن الكاتب مثلاً يسعى للتكسب. لقد جاءت رواية إتش. جى. ويلز " عالم ويليم كليسوولد" فى ثلاثة أجزاء، وكان من الممكن إيجازها بسهولة – كما يشعر هو(٥) – فـــى جـــزء واحد. أما فى مصر، فعلى العكس، لأن المجال الوحيد لنشر القص النثـــرى هو الصحف والمجلات.(٦) ورغم أنه يشكو من أن هـــذا اســـتلزم اختـــصار الموضوعات التى كان يجب أن تعطى مساحة أكبر، فإنه لم يتعامَ عن حقيقة أن الكتاب المصريين قد عانوا أيضًا من الإسهاب. إنه يعيب على مـــصطفى محمود إطالته فى رواية "المستحيل"، مؤيدًا إيجازها فى ثلثى حجمها. غير أن نزوعه الاعتذارى يتدخل، فينتقل إلى السمة الجيدة التى تفوق الخطـــأ الـــذى أشير إليه للتو؛ فمصطفى محمود مغفور له خطؤه، لأنه يكشف عن مهـــارة وإخلاص وعاطفة وذكاء.(٧)

ومرة أخرى حين يكتب عن "سخرية الناى" يمتـــدح مراقبـــة لاشـــين المباشرة الحريصة للحياة ولفاعلية الحبكة، يمتدح سخريته واستخدامه للعامية سواء فى الحوار أو فى السرد، وكل ميزة من هاتين الميزتين تتفوق على ما فى العمل من قصور؛ فعلى خلاف الصورة الـــشعرية، يـــسهل اســـتنباط أن عمليات الإسهاب العارضة، والانبثاقات العاطفية الرومانتيكية، أخف من أى انفعال آخر.(٨) وفى حالة "العباسة" لعزيز أباظة يغفر حقـــى أى خطـــأ فـــى المسرحية؛ فى مقابل التصوير المنضبط للصراع بين الشخصيتين؛ إذ يشعر

(٥) خطوات، ص ١٤.
(٦) كانت "إحسان هانم" أول مجموعة قصص قصيرة يتم نشرها عام ١٩٢١.
(٧) خطوات، ص ١٥، ٢٨٧، ٢٩٩.
(٨) كوكب الشرق، فبراير ١٩٢٧.

على نحو مؤكد أن الجمهور سينتهى من المسرحية موزعًا بين التعاطف مع العباسة أو أخيها الخليفة هارون الرشيد.(٩) وفى عودة الروح تغتفر لتوفيق الحكيم كل أخطائه (مثل استخدام رجل فرنسى وليس مصريًا ليغنى ممتدحًا مصر)؛ ذلك أن توفيق الحكيم كتب بأسلوب واضح، وبشكل واثق، فضلاً عن وجود عاطفة المجتمع المصرى فى الريف والحضر(١٠).

غير أن حقى يضطر أحيانًا للاعتراف بالهزيمة، وذلك كما كان الحال مع مسرحية توفيق الحكيم "أهل الكهف"؛ فهو يزعم – معبرًا عن مأزق عام – أنه غير قادر على الحكم على عمل يجرى وفق نوعين أدبيين، هما الدراما والقص. فإذا كانت هذه مسرحية مكتوبة لخشبة المسرح، سيكون من المستحيل حينئذ الحكم عليها إلا من خلال استجابة الجماهير. أما إذا كانت قصة تقرأ فإنه سيأخذ فى انتقاد محتوياتها. وبعد أن يمتدح الحوار بإيجاز، يشكو من أن العمل يدخل القارئ فى حالة من التشوش بين الواقع والوهم، بين اليقظة والحلم. يجد القارئ نفسه فى حالة من الوعى الشفاف غير العادى، حيث يفقد الزمان واقعيته؛ فتوفيق الحكيم كما يقول حقى، يستعيد القارئ إلى داخل عالمه هو، وهو عالم هروبى. وحيث إن العالم الذى يجرى تصويره هنا عالم غير مصنوع من المادة، فإنه عالم خطير لأنه يسحب القارئ بعيدًا عن الواقع الذى نعرفه، يسحبه إلى تصوف هروبى يصعب فهمه. والظرف الوحيد الذى يخفف الأمر عند حقى هو أن عملاً ذهنيًا كهذا ستكون له دائرة محدودة من القراء، وهو ما يقلل من خطره المحتمل.(١١)

---

(٩) خطوات، ص ١١٠.

(١٠) فجر، ص ١٣٠، ١٣١.

(١١) خطوات، ص ١١٩–٢٠٣.– نفسه، ص ١٢٤–١٢٥، ١٢٧.

يحاول حقى عادة أن يصل إلى ما تتركه قصة ما من أثر؛ سواء كان هذا الأثر مستمدا من خطابها، أو من حاجتها إلى الإقناع، أو من أسلوبها وبنائها المميزين. إن أساليب من قبيل أسلوب محمد سعيد العريان تنتمى إلى المدرسة القديمة، مثل الماء الصافى لا لون له. لابد أن ينفض الغبار عن اللغة القديمة، ولابد أن يسمح لنسمة لطيفة أن تهزها هزًا عنيفًا. وحيث إن البلد الجديد يدخل فى المجال الدولى الجديد وله كيانه المستقل، فإنه يجب أيضًا أن يدخل فى المجال الثقافى؛ ذلك أن مكانته السياسية ستظل غير مستقرة ما لم توازها مكانة ثقافية.(١٢) إن اقتباسه الدائم عن التأثير الغربى، يبدو وكأنه محاولة للدخول فى موروث أدبى أعم وأوسع، لم تعد الثورة فيه ضرورية، ويمكن فيه التعبير عن التجارب الفردية. وكما أصبح معروفًا الآن، فقد قسم حقى التأثيرات الأجنبية على الأدب المصرى إلى مرحلتين: الأولى هى مرحله التأثير "الفكرى"، وكان التأثير فيها أوروبيًا أمريكيا(١٣)؛ والثانية مرحلة التأثير "الروحى"، وكان التأثير فيها روسيًا.(١٤) كان الأدب الروسى معنيًا بالحرية الروحية، ورأى فى نفسه المحقق لمهمة تحرير الإنسانية، بل إن حقى يذهب فى ذلك إلى حد الربط بين الدلالة السياسية للأدب فى روسيا، وظهور الشيوعية.(١٥) وبذكره لأسماء الكثيرين من الأدباء

---

(١٢) خطوات، ص ١١٩-٢٠٣.

(١٣) شكسبير، ثاكرى، موريسون، كارليسلى، سكوت، ستيفينسون، ديكينز، كورنيل، موليير، لافونتين، بلزاك، هوجو، دوما، فلوبير، موباسان، فيرلين، رامبو، بودلير، جوته، بيرانديللو، بوكاشيو، دانتى، أوسكار وايلد، إدجار ألان بو، مارك توين. (فجر، ص ٨١).

(١٤) جوجول، بوشكين، تولستوى، تورجينييف، دستويفسكى، أرتزيباشيف. (نفسه، ص ٨١-٨٢).

(١٥) قنديل، ص ٣٧. فتولستوى ودستويفسكى " كانت لهما مهامهما التبشيرية، التى هى وبطريقتيهما المختلفتين، وجوه من الشعور بأن روسيا كان لها دورها النظيف=

الأجانب، ومن خلال الإيحاء بأنه يألف أعمالهم، يبدو أن حقى يريد كمعلم أن يضع الوعى المصرى إزاء ما هو عظيم فى الغرب. فالترجمة والاقتباس كانا خطوتين مسموحًا بهما فى البداية، وحقى نفسه اعترف صراحة ودون خجل باقتباسه لموضوع قصة " السخرية، أو الرجل ذو الوجه الأسود" من إدجار الان بو.[١٦]

ولكن لا يكفى أن تستشهد بالتأثيرات؛ فيحيى حقى كرجل وطنى، يريد أن يضمن مكانة لمصر فى دائرة الأدب العالمى. ولهذا أخذ فى مقارنة الكتاب بالأدباء والفنانين الغربيين؛ فدليل العظمة الجوهرى، ومؤهل الانتماء إلى موروث أدبى، أعظم من مجرد أديب مصرى ينظر إلى داخله. ورغم أن هذا قد يبدو متعارضًا مع ما قيل سابقًا عن طموح حقى إلى أدب وطنى خالص، فإنه فى الحقيقة متمم لهذا الأدب. فلكى يصبح أدب وطنى ما عظيمًا، عليه أن يتجاوز نفسه، دون أن يفقد تفرده فى الوقت نفسه. وتمامًا كما أن بعض صور الشارونى القصصية تستلهم دالى، فإن مصطفى محمود ايضًا يمكن مقارنته مع سومرست موم وجورج ديهامل " اللذين بدآ حياتهما العملية طبيبين كذلك".[١٧] كما أن عمل حسن محمود يشبه كونشيرتو لشوبرت.[١٨]

=الذى تلعبه فى العالم. كان لكل منهما دينه، والحق أن فكرة المهمة التبشيرية كانت فى كتابات دستويفسكى الصحفية إمبريالية من الوجهة السياسية. فى. إس. بريتشيت: البربرى اللطيف (لندن ١٩٧٧) ص ٥٥.

(١٦) قنديل، ص ٣٧. واعترف محمد تيمور أيضًا أنه اقتبس من موباسان عند كتابة "ربى لمن خلقت هذا النعيم" فى مجموعة "ما تراه العيون"؛ كما اعترف لاشين بدينه لتشيكوف عند كتابة قصة "الانفجار" فى مجموعة "سخرية الناى" (المقدمة). وقد كتب البعض فى ذلك الزمان مجموعات أخذت عنوان "قصص مقتبسة". خطوات، ص ١٥٠.

(١٧) خطوات، ص ٢٧٥-٢٨٠.

(١٨) فجر، ص ٨٢. ولمقارنة لاشين بأفضل كتاب القصة القصيرة، انظر المرجع نفسه، ص ٨٣.

كان ما تحتاجه مصر فيما يرى حقى، كتابًا أقوياء أرجلهم على الأرض وأعينهم إلى السماء، يضمون كل ما هو عظيم فى الأدب الغربى، إلى ما يقدمونه كمصريين.ولكن من هم هؤلاء الكتاب الأقوياء الذين كان بلده فى أمسّ الحاجة إليهم؟ فى أعمال يحيى حقى يتم إبراز أسماء من قبيل: لطفى السيد، ومحمد عبده، وقاسم أمين، وإسماعيل أباظة، وشوقى، وحافظ إبراهيم، ويكن، وعلى يوسف، والمويلحى، و كل أعضاء المدرسة الحديثة بطبيعة الحال. وليس رجال الأدب وحدهم هم من يشار إليهم ضمن هذه الذخيرة الوطنية، بل إن المرء ليجد أيضًا كتاب أغان، من قبيل عبد الفتاح مصطفى وفتحى قورة، وقبل هؤلاء جميعًا سيد درويش، الذى يعود إليه وحده الفضل فى اشتهار "كشكش بيه"، وهى النقطة الحاسمة فى شهرة الريحانى.(١٩)

بيد أن ثناء خاصًا يحتفظ به لعمداء الأدب المصرى الحديث: هيكل، والأخوان تيمور، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ. يصف هيكل بأنه متحكم فى انفعالاته، وذلك على خلاف لاشين الذى رأينا حقى أحيانًا ينتقده لعاطفيته المفرطة. ويزعم حقى أن "زينب" لم تكن نتاج حماس فنى، بل نتاج روح انتقادية، عقلانية، باردة؛ فمشاهدها العاطفية يمكن أن يخطها شيخ أزهرى.(٢٠) لقد تعلم هيكل التحكم، ووضوح المنطق، والالتزام، وتعلم الشجاعة قبل هذا كله، من معلمه أحمد لطفى السيد. بل إنه يشار إلى هيكل باعتبار أنه مريد لأحمد لطفى السيد، وهو المبتدئ الذى يسعى للاستنارة من

---

(١٩) خطوات، ص ٢٦٠، ١٢٥. وقد كتب محمد تيمور سلسلة من المقالات فى "المنبر" ضد الريحانى وضد كل ممثلى الكوميديا "الهابطين" والممثلين الهواة؛ لأنهم انحدروا بالدراما. وكان هذا النقد ازدراء لمسرحيته هو نفسه "عبد الستار أفندى" سنة ١٩١٨.

(٢٠) فجر، ص ٦٠، ٤٩.

أستاذه؛ ومن ثم فإن من المهم أن نلاحظ أن حقى يعزو إلى هيكل نظرة صوفية إلى جمال الطبيعة فى الكون؛ فبينما كان هيكل فى فرنسا، حدث له أن نظر فى التجليات العارضة للجمال ونفذ إلى ما وراءها من جوهر. فكل تجل من هذه التجليات كان يبتعث لديه ذكرى. وفى لحظة الاستعادة هذه اكتشف عمق التجريد الذى كان من قبل مفقودًا.(٢١) وعلى العكس من ذلك تأتينا صورة محمد تيمور وكأنه فريسة لحُمَّى الفن؛ "إنه لا يضم أزهاره فى باقة كبيرة، بل ينثرها حالما يقطفها".(٢٢) ومن خلال حماسه هذا، فعل الكثير كما يقول حقى، ليهدم الأسوار التى بناها الأدب العربى حول نفسه. ويتم الثناء على نجيب محفوظ لأسلوبه، أما توفيق الحكيم فيحظى بأعظم الثناء؛ فنادرًا ما تجود الأقدار بموهبة كهذه. إن قدرات كقدرات الحكيم مقصورة على عدد قليل من الناس ممن يعيشون فى المجال الأعلى للإلهام الإلهى.(٢٣)

وهكذا يرى حقى موروثه الأدبى فى أمان بين يدى الله، فعظمته الحاضرة تنتظر فقط من يكشف عنها. غير أن ما يحول دون التعبير والأسلوب المتميز ليس أدب القدماء، ولا هو الأدب اللغوى التافه، أدب السير، والليالى العربية، والمقامات. المصري/العربى حزين، متأمل، عاطفى؛ فهو فى رأى حقى ابن الصحراء وعيناه دائمًا على الأفق. والحق أن الموقف المتميز وجهًا لوجه أمام الطبيعة، هو الذى يستحث الدافع الإبداعى الأول لدى العربى.(٢٤) وتبدو هذه محاولة من حقى لامتلاك الأدب العربى من جديد، معه بطبيعة الحال الأدب المصرى، باعتبار أن لديه نزوعًا جوهريًّا إلى تعميق الموضوعات، وليس مجرد نزوع إلى الأكروبات اللغوية التى يتهم بها الأدب العربى والمصرى عادة.

---

(٢١) 21- نفسه، ص ٢٨-٢٩، ٤٤.
(٢٢) 22- نفسه، ص ٦٠.
(٢٣) 23- نفسه، ص ١١٧.
(٢٤) 24- نفسه، ص ٢١، ٢٢.

كانت الرومانتيكية هى رد الفعل الأول إزاء التصنع الذى خنق الطبيعة الحقيقية للعقل العربى، ولكن هذا الاتجاه سرعان ما اتخذ مسارًا غير صحى، وغالبًا ما يدين حقى الرومانتيكية بأنها تقدم العواطف بشكل سخيف. كانت الواقعية هى المرحلة التالية، وقد كانت هى الأخرى رد فعل؛ فقد كان يكفى بالنسبة لكاتب مثل تيمور، أن يصف شخصًا أو مكانًا[٢٥]، غير أن مثل هذا الوصف كان عادة وصفًا لبشر غرباء نادرين. وحقى يشبه هذه المرحلة بالقطرات التى تسبق بئر الزيت، الذى ما إن يتحرر يتدفق بقوة وبغزارة ووفرة. وهذه المرحلة مرحلة تعليمية؛ فلا قصة يمكن أن تكتب لذاتها. إن عليها أيضًا أن تعلم وأن تقول العبرة. لم يعد الأدب تمرينًا فرديًا، بل أصبح مسئولية جماعية لخلق أدب وطنى. لم يكن الكسب المادى هو الدافع، ولا المجد الشخصى؛ فالأدب يمكن أن يكون ويجب أن يكون بحثًا غير ذاتى عن هوية وطنية.[٢٦] حينئذ سيحقق الأدب العالمية، عبر الوعى الحاد بما هو خاص ومحدد.[٢٧] بهذا الوعى الجديد بالذات، سيفسح الشكل المجال للمضمون، ويظهر أدب وطنى مصرى حقيقى.

---

(٢٥) فجر، ٦١-٦٢. وقد بدت القصة القصيرة وكأنها محاولة من الكتاب للدخول فى مجال السياسة الوطنية، وهكذا بدأت تعكس بالضبط مجتمع ما بعد الثورة (سيد حامد النساج: تطور فن القصة القصيرة فى مصر ١٩١٠-١٩٣٠) القاهرة ١٩٦٨، ص ٣٨٨.

(٢٦) فجر، ص ١٤٩، ٦٢، ٢٠٠، ٩٨. خطوات، ص ١١١. "فى رأيى أن يأتى لنا المؤلف المصرى.. بوصف لعاطفة دفينة مرتبكة، أو أن يأتى لنا بتمثيل موقف فى الحياة تختلط فيه عواطف كثيرة، ويبين لنا بوضوح كيف أن هذا العالم فيه خير وشر، حسن وقبيح، وكيف أن إنسان له نفس معقدة لدرجة أن فصل عاطفة من أخرى يعتبر مستحيلاً، ويصف لنا الإنسانية فى أحط دركاتها وفى أسمى مراتبها، ليبين كيف أن الإنسان يستطيع أن يكون ملاكًا وشيطانًا.." فجر، ص ٢١٥.

(٢٧) خطوات، ص ٢٠٠، ٢٤٥. مثل هذا المنهج المثالى فى دراسة الأدب كانت تحيط به المشكلات؛ فلاشين على سبيل المثال لم يكن ليكتب قصصه إلا حين تجد تشجيعًا. مقدمة مجموعة "سخرية الناى"، عام ١٩٦٤.

مثل هذا الأدب عليه الآن أن يكون "محليًا وحقيقيًا فى تعبيره"، وألا ينصب على الصحراء (مجرد مفهوم نظرى فى الجاهلية) ولا على الغرب (مفهوم التقليد الأعمى). عليه فقط أن يركز على نفسه. يؤيد حقى هذا الاتجاه برغم شكوكه الغريبة فى أن الأدب المحلى ليس بإمكانه أن يقف فى مقارنة مع الأدب الغربى.(٢٨) لابد للكاتب قبل كل شيء أن يراقب الحياة عن قرب، وبعدها يحلل الروح الإنسانية ويشرِّحها مسجلاً بعناية ما يجده. ومع ذلك فالكاتب خلال هذه العملية يجب أن يكون واعيًا بالبعد العالمى لعمله. لماذا؟ لأن كل كاتب مسئول عن تطور أدب وطنه، ومسئول بالتالى عن مصلحة وطنه. وإذا افتقد عمله مثل هذا البعد الموجه من الخارج، فإنه يموت من داخله. وربما يكون توفيق الحكيم هو النموذج لمثل تلك الفرضية؛ فقد أقام "عودة الروح" على خرافة مأخوذة من "كتاب الموتى"، يتم فيها بعث أوزيريس – التى تدل هنا على مصر – بشكل مشابه، بينما تتبنى "أهل الكهف" على سورة قرآنية. لقد كان همه الأساسى أن يبتعث مصر.(٢٩)

لكى يصبح الأدب المصرى عالميًا، يجب على كل كاتب أن ينكب بنفسه على كل مستويات المجتمع. هذا ما فشل فيه الريحانى؛ لأنه حصر نفسه فى طبقة واحدة، طبقة الموظفين المساكين. ورغم أنه يسجل أنشطتهم بصدق، فإن حقى يتهمه بخلق نماذج ثابتة، توفر وهى باقية فى إطارها الضيق، إمكانية للضحك. ويشكو حقى أيضًا من أن صورة مصر عند الريحانى شديدة السلبية؛ فأى شيء طيب يسمح له بأن يشرق فيها، يبدو وكأنه مقدم فى صورة غباء أو أخلاقية فارغة. ويشبه حقى الريحانى بأجنبى يزور مصر للمرة الأولى؛ فهو لا يرى إلا السطح.(٣٠) إنه هنا يصور الفرد

---

(٢٨) فجر، ص ٦٢. خطوات، ص ٢٢٦.

(٢٩) فجر، ص ١٢٨.

(٣٠) نفسه، ص ١٣٠-١٣١.

الذى لا يساعده أحد وهو يواجه مجتمعًا ظالمًا وزائفًا، هذا على الرغم من ظروف القمع التى تتبدى بقوة فى كتابات المدرسة الحديثة. الأدب بالنسبة لحقى لابد أن يجمع بين الالتزام والخيال؛ وذلك حتى يبتعد بعمله بعيدًا عن التداعيات الخاصة. ويمكن الحكم على نجاحه من خلال الاستجابة الروحية التى يستثيرها. ويضرب حقى مثلاً رواية محمود طاهر حقى "عذراء دنشواى"(١٩٠٩). إن معيار أدبيتها هو قدرتها على تحريك جيل تال، وذلك من خلال عرض الكاتب لحادثة وطنية بعيدة عن الحياة الخاصة لهذا الجيل.[٣١]

كل كاتب مسئول عن تطور الأدب فى مصر. والواقع أن حقى كلما كان يحس بالمسافة التى تفصل كاتبًا ما عن مصر، كان ينتقد هذه المسافة باعتبار أنها مسافة مدمرة. وهو يركز مع عيسى عبيد على أهمية القصة القصيرة فى تأسيس أدب مصرى أصيل، وذلك للكشف عن تقدم مصر ونضجها فى المجال السياسى.[٣٢] لابد للأدب أن يجمع بين المراقبة والذاكرة، وأن يقارن بينهما، على نحو تستدعى معه عمليات الوصف أشياء أبعد من الحاضر. والشىء الحاسم هو المقدرة على الإيعاز والإيحاء دون الإسراف فى الكشف عن الموضوع؛ فعيسى عبيد على سبيل المثال متهم بإخضاع عمله لنظرية ما، وذلك على حساب تطوير أى عنصر خيالى.[٣٣] لابد للأدب أن يوحى، ولكن لابد له أيضًا أن يصرح. وإذا لم يكن له أى دور وطنى على الإطلاق، إذا كان باعثه ليس سياسيًّا، فقد فشل. وأيا كان النقد الجمالى الذى قد يمارسه حقى، فهناك وراء المظهر الفنى تكمن دعوة ملحة إلى الالتزام.

---

(٣١) "ألتمس من الجيل الحاضر ألا يحزن أمام سذاجتها، ويتناولها بالإعزاز والتوقير كأنه يعثر على صندوق قديم خلفته جدته، فلما فتحه شم عطرها ورأى فتات عالمها" فجر، ص ١٦٤.

(٣٢) نفسه، ص ١٢٤.

(٣٣) نفسه، ص ١٩٨، ٢٤١، ١٠٥.

وهكذا، يمكن أن نرى أن الكاتب من وجهة نظر حقى، أداة للتغيير. إنه صوت الفرد المعبر عن رغبات ناسه ومطامحهم. ويلعب هذا التأمل المحايد دورًا إيجابيًّا فى السياسة، كما يتضح من الأدب الروسى؛[٣٤] فتورجينيف كما يزعم حقى، ساعد فى تحرير الفلاح، لأنه كان أول من كتب عنه كشخص لا كشىء.[٣٥] لقد صنع تورجينيف هذا الأثر، لا من خلال الدعوات المباشرة للثورة أو العنف، بل من خلال "لدغة العقرب المسمومة"[٣٦] إن الكتابات الهادئة الملتزمة تبدو بالنسبة لحقى أكثر فعالية من المؤتمرات والنشاط السياسى المبالغ فيه. وتتم المقارنة بين تورجينيف وتولستوى للكشف عما يعده حقى وظيفتين للأدب؛ فالأدب بالنسبة لتورجينيف موجود لذاته، وإذا كان له من أثر فهذا جميل، لكن السياسة ليست هدفه. أما تولستوى فعنده أن الأدب يعبر عن مثال، مع أنه معجب بالقيمة الأدبية لأعمال مثل "هاملت"، فإنه يستنكرها.[٣٧]

ويؤكد حقى أهمية وجود لغة معدّلة للتعبير عن واقع سياسى واجتماعى واقتصادى جديد. وهو مصرٌّ على أن الكاتب يكون على وعى كامل بما يريد؛ فلابد أن يكون مسيطرًا على لغته بعناية، وألا يخضع لما يمارسه الصوت من تنويم مغناطيسى.[٣٨] بظهور الأدب الذهنى، وحتى فى

(٣٤) يقول عبد الرحمن الرافعى إن تزايد الملاحظة علامة إيجابية؛ لأنه يشير على وجه العموم إلى أن الأمة تتقدم. راجع عبد الرحمن الرافعى: ثورة سنة ١٩١٩ (القاهرة ١٩٦٤، الجزء الثانى، ص ١٩٣.

(٣٥) خطوات، ص ٨٠.

(٣٦) يستنكر حقى اتجاه الشباب لكتابة الأدب السياسى على نحو مباشر، وهو الأدب الذى يمكن أن يتضمن منشورات سياسية كاملة ودعاية حكومية. وهو يزعم أنه لم يقرأ غالبية الأدب الروسى المعاصر لأنه فى معظمه دعاية سياسية. (أنشودة، ص ١١٤-١١٨).

(٣٧) خطوات، ٩١.

(٣٨) نفسه، ص ١١٠-١١١، ٢١١. وكان هذا ما شعر به حقى مع الطريقة التى انتشر بها كاتب الأغانى رامى من خلال أم كلثوم (نفسه، ص ٤٠) كما أنه ينتقد استخدام السجع (فجر، ص ٢٢-٢٣).

مسرحيات مثل "أهل الكهف"، التى لم تُصمم لتُسمع بـل لتُقـرأ، تجـاوزت الألاعيب اللفظية ما كان مقدرًا لها من فائدة.(٣٩)

وينتقل حقى إلى المدرسة الحديثة، ليضرب مثلاً لما ينبغى أن يكـون عليه الأدب فى فترات التحول؛ فهؤلاء الكتاب الرواد كما يقول، أحبوا مصر، وطمحوا إلى مجتمع غير طبقى، يسود فيه الانسجام الفكرى والروحى. وفى هذا المطمح يمكن أن نرى قيمة الأدب الثورى، منذ ١٩١٩ وحتى احتياجات ١٩٥٢ ومطالبها، ويصدق هذا على كل فترات الاضطراب والكفاح من أجل إثبات الذات الوطنية.(٤٠) ولكى يثبت هذه النقطة، حتى ولو علـى المستوى اللغوى فقط، يقتبس صفحة من على عبد الرازق يزعم أنه لا أحد من القراء سيصدق أنها مكتوبة فى بداية القرن العشرين. وبإعادة تثمين أعمال ما قبـل ثورة ١٩١٩ هذه، يمكنه أن يكشف عن علاقتها بالظروف الحاليـة، فيثبـت بذلك جدارتها كأدوات للإصلاح الثورى. وفى الوقت نفسه يكشف عن الرؤية وعن المهارة الأدبية التى أتاحت لهؤلاء الرجال أن يصعدوا فـوق المـادى ويصلوا إلى غير المادى، وأتاحت لهم بالتالى أن يضفوا طابعًا عالميًّا علـى نضالهم من أجل الاستقلال والأصالة.(٤١)

المنـهج

لقد دعا حقى نفسه أسلوبَه فى النقد الأدبـى بالأسـلوب التـأثرى(٤٢)؛ فمنهجه ذاتى إلى أبعد حد، وهو تسجيل لانطباعات يتركها العمل على قارئ

---

(٣٩) نفسه، ص ٢١٠.

(٤٠) لقد أكد هيكل أنه لو لم يحب مصر لما كتب كلمة واحدة (فجر، ص ٤٣) فحين كان فى باريس أسدل على نفسه الستائر، وفى الحجرة المظلمة أخـذ يتخيـل مـصر. ويزعم حقى أن ميل محمد تيمور للأدب كان سببه حبه لمـصر (نفـسه، ص ٦٥) وانظر أيضًا مقدمة "سخرية الناى" (١٩٦٤).

(٤١) فجر، ص ٢٠١.

(٤٢) خطوات، ص ٨. عطر، ص ٣١-٣٧.

حساس، عنده أن وظيفة الأدب وظيفة وطنية، ووظيفة جمالية كذلك. وبصفته واقعيًّا يدرك حقى أن الحياة يجب أن تُصوَّر كما هى؛ فالقصة يجب أن تكون "معرضًا حقيقيًّا" للمجتمع. وبصفته فنانًا ملتزمًا لابد له أن يوضح أن "التفاصيل الحقيقية" هى مصادفات، وأن وراءها يكمن الأمل.

والأسلوب التأثرى الذى يتبناه حقى، راجع كما يقول إلى نقص الدربة الأدبية، فهل ينبغى عليه أن ينقد وفقًا لمعايير أدبية صارمة، أم وفقًا لردود أفعال ذاتية؟(٤٣) باعترافه هو سيكون فى هذه الحالة قد اقترف خطأين كبيرين ينبه إليهما باستمرار: التذبذب أو الطرطشة، والتصنع. وهو يعترف حين ينقد توفيق الحكيم، بأنه لا يعرف أيهما كتب أولاً: "عودة الروح" أم "أهل الكهف"، ولكنه "يعتقد" أنها ربما تكون عودة الروح.(٤٤) وفى مناقشته لتقديم عزيز أباظة للكورس داخل مسرحيته "شهريار"، يثنى أولاً على هذا الابتكار، ولكنه يعترف بعد ذلك بأن سلامة حجازى ربما يكون قد استخدم الكورس فعلاً من قبل. وهو يعتذر عن القوة (الضعف) الناتجة عن عدم امتلاك النصوص المدروسة تحت يديه.(٤٥) وعند مناقشته لكتاب كوستى ساجاراداس عن الصعيد، نراه يغفر لأجنبى كتابته عن مصر (وهو السلوك الذى يدينه عادة)؛ لأن هذا الأجنبى مولود فى مصر، أو على الأقل لأنه كان يظن ذلك.(٤٦) وبعد أن يحض الكتاب على السيطرة على عمليات الحشو العاطفى، نظرًا لخطورة السخرية، ينتهى فجأة إلى أن ما قاله أوضح أن الرومانتيكية تحرم

---

(٤٣) "لقد أسعدنى أن أضيف بعض التعليقات كان مقدرًا لها أن تكون فى مصلحة الكاتب، وأن تعطيه فكرة غير منحازة عما يفكر فيه قارئ عابر متواضع" خطوات، ص ٦٠.

(٤٤) خطوات، ص ١٠٠. ويوجد النوع نفسه من الاعتذار فى "حقيبة فى يد مسافر" حيث يرتد على الدوام حقيقة مؤداها أن رحلته إلى فرنسا كانت قصيرة، وكأنه يعتذر بنفسه عن تعميماته المتعددة. (انظر مثلاً ص ٥٣.)

(٤٥) خطوات، ١٦٥-١٦٦.

(٤٦) نفسه، ص ١٨١.

العمل فى النهاية من أى قيمة.(٤٧) ومثل هذا التأكيد ليس الخلاصة المنطقية للمحاجة العقلية الدقيقة التى قام بها. فإذا كان القارئ المراقب يعتقد أنه يخاطر ببعض النقد الأدبى الماركسى، فسيتضح عند الملاحظة الدقيقة أنه نقد مستعار؛ لأنه ما من عربى قد فهم ماركس فهمًا حقيقيًا.(٤٨) مرة أخرى، وعند الكتابة عن توفيق الحكيم، يستميح حقى القارئ عذرًا؛ لأنه ليس بصدد دراسة شاملة، بل بصدد وصف لتوفيق الحكيم داخل "إطار عصره". إنه يطلب الصفح والغفران لسبب واحد: هو نفسه، هو البعيد عن الوطن، وهو الذى يتجرأ مع ذلك على النقد، فى الوقت نفسه الذى يستنكر فيه المدح الفارغ الذى ينهال على توفيق الحكيم من قبل نقاد الأدب فى القاهرة. وقد يسأل المرء: وما المعيار الذى يستخدمه لتقييم مصداقية مدحه هو، وهو الذى يأتى من إسطنبول البعيدة، وما الذى يميزه عن نقد الآخرين؟ إنه يتحايل على المسألة، ويرحب بالقص فى لحظة الحماس البهيجة، إذ يثنى عليه بصفته الوسيط الملائم تمامًا للتعبير الفنى؛ حيث إنه لم يستنفد إمكاناته بعد.(٤٩)

يميل حقى إلى عرض ردود أفعاله الفردية وتعميمها؛ فهو على سبيل المثال، وبعد قراءته لـ"أهل الكهف"، يجعل من تشوشه وقلقه هو مأزقًا عامًّا. وحين يستبعد على عجل الموضوعات التوراتية والقديمة فى الأدب الحديث،(٥٠) فإنه يقابس مغ ذلك من جوته ليؤيد كلامه عندما يناقش استخدام الموضوعات القديمة أو الخرافية فى القص الحديث؛ فلقد قال جوته " لو بدأت حياتى الفنية مرة أخرىَ، لما شغلت نفسى بتأليف قصة من ذهنين ولاقتصرت

(٤٧) فجر، ص ٢٢٠.
(٤٨) عطر، ص ١٣٣.
(٤٩) فجر، ص ١٥٤.
(٥٠) على سبيل المثال قصة "صحيفة نوح" للاشين، المنشورة فى "البلاغ" ١٥ أبريل ١٩٣٠، لكنه يبرر استخدام تيمة كليوباترا القديمة لأنها تخدم ما يقوم به من اعتذار؛ فإذا كانت شهرة كليوباترا يمكن استنقاذها، فإنه يمكن للمصريين أن يستشعروا الكرامة والفخر مرة أخرى فى أنفسهم وفى ماضيهم. (خطوات، ص ٥٧)

دائمًا على إعادة كتابة القصص القديمة مع تموينها بمعان جديدة "، هنا يكون التركيز على الأسلوب والمهارة الأدبية، لا على الحبكة.[٥١]

حقى واع تمامًا بتصوراته المسبقة، لكن لا يبدو أنه يعدها من قبيل الأخطاء، إنه يعدها من قبيل الحقائق. قبل قراءته لـ"مصرع كليوباترا" كان يخشى من أن شوقى كان يكتب بصفته شاعرًا لا بصفته كاتب نثر، ولكنه فوجئ مفاجأة سارة.[٥٢] إن نقده السلبى لقصة لاشين " فى قرار الهاوية"، قائم على تصور مفاده أن الشباب لا يريدون الفرار من وطنهم. وهو يتهم لاشين بعد ذلك بعدم الاتساق، حين تغير البنت رأيها فى اللحظة الأخيرة، وبعد التفكير فى أمها. حجة حقى أنه لا يوجد طفل يفكر فى الفرار من وطن كهذا، ربما تكون حجة صالحة لو كانت بنية النص لا تسمح بمثل هذا النمط من التفكير، ولكنه لم يشر إلى أن نقده بنيوى أكثر منه وظيفى. وهو يزعم أن تقديم لاشين للأم كعائق عن الفرار، كان تفسيرًا بعديًا؛ إذ لابد أن لاشين تخيل فجأة ما ستكون عليه مشاعره هو فيما بعد. وهناك نقد آخر: أن لاشين يصف الأب السكير بأنه يرسل ابنته إلى الخارج فى المطر "الجليدى" لتشترى له خمرًا. ويبدو حقى مغضبًا من أن جملة منافية للعقل كهذه يمكن أن تقع (جليد فى القاهرة!). إن الجو لكى يحقق تأثيره كما يعلن هو، يجب ألا يعتمد على الابتعاد عن الواقع بهذه الصورة.[٥٣] وفى موضع مشابه ينتقد هذه الصورة "البدر كأنه درهم على ديباجة زرقاء". يؤكد حقى أنه لكى تكون هذه الصورة فعالة لابد أن تكونَ الديباجة سوداء. وهو ينتقد كذلك كل الصور التى تستخدم "الثريا" لأن هذه المجموعة من النجوم لا يمكن رؤيتها.[٥٤] إن المنطق الداخلى للنص الذى كان يركز عليه فى السابق يبدو هنا وكأنه قد تلاشى.

---

(٥١) فجر، ص ١٢١.
(٥٢) خطوات، ص ٤٦.
(٥٣) كوكب الشرق، فبراير ١٩٢٧.
(٥٤) أنشودة، ص ٥١.

ولكن مهما تكن الحالة التى عليها نقد حقى، فإن أسلوبه تصويرى ومفعم بالحياة؛ فالأعمال تناقش بشكل غير رسمي، والآراء يتم تقديمها، وتجرى الاقتراحات، وتتأسس الأفضليات، كل ذلك بأسلوب مصقول وتزينه الصور الخيالية أحياناً.

الأهم من هذا كله، أننا يمكن أن نستشعر لهفته على إدراج الأدب المصرى فى منظومة أكبر، وحيث تكون الأعمال الأدبية كلها مدفوعة بمقاصد واضحة، يضع حقى نفسه حكمًا عليها جميعًا. غير أن هذا الانشغال بمقاصد المؤلف المنسوبة إليه، يمكن أن يفضى إلى عدم اقتناع وانعدام فى الفهم؛ فحقى ينتقد عودة الروح لأنها لم تحقق "مقاصدها"، وهى بيان كيف أن ثورة ١٩١٩ لم توحد مصر ولم تعدها إلى الحياة فحسب، بل وضعتها أيضًا على مقربة من هدفها.(٥٥) والسؤال هو: هل وضعت الثورة الهدف على مقربة من مصر؟ وحتى لو فعلت، هل كان الحكيم معنيًّا بأى شيء أبعد من توحيد المصريين؟ وحيث إن حقى كان قد بدأ قراءته بسؤال ظل بلا إجابة حتى النهاية، فإنه لم يستطع أن يتفهم الدافع الذى يقف وراء هذا العمل، وشعر أن سوء الفهم هذا كان مأزقًا عامًّا.(٥٦) وفى رواية "المستحيل" لمصطفى محمود، كان البحث عن المقاصد قد قاد حقى كما اعترف هو، إلى مصيدة إوز برى؛ فالتفاصيل التى تبدو حبلى بالمعانى، يكتشف فى النهاية أنها ليست لها أهمية أبعد من ذاتها. واهتمام حقى بالمعنى والقصد اهتمام عظيم، لدرجة أنه لا يستطيع أن يعطى للنص ما يكفى، حتى يعمل ما قد يبدو أنه شخصيات وأحداث إضافية عمله على مستوى آخر، مستوى الجو مثلاً.(٥٧) إنه حتى يدعو الكتاب أن يحددوا مقاصدهم فى النهاية، على نحو لا

---

(٥٥) فجر، ص ١٢٩-١٣٠.لقد أشار حقى إلى أنه كان على الحكيم أن يميت أحد أبطاله من أجل بلده.

(٥٦) "توفيق الحكيم بين الأمل والخشية"

(٥٧) خطوات، ص ٢٩٤-٢٩٥.

يدع الرسالة مبهمة.(٥٨) ولكن ما الرسالة؟ وإذا كانت هناك رسالة، ألم يكن هو نفسه الذى اقترح أن يكون القارئ هو الذى يستخلصها؟(٥٩) إن الواقع كما يقول هو، شىء مختلف من شخص لآخر، لدرجة أن العمل بقدر ما يتم تقديمه لقراء مختلفين، ستكون له معان مختلفة.

"النقد رب صدف ونزوات لا منطق لها".(٦٠) هكذا يبرر حقى التجاهل الذى عانت منه رواية "عذراء دنشواى". وميل حقى إلى التعميم يضعه فى مواجهة الموقف الأدبى ككل، ويجعل من المستحيل بالنسبة له أن يجد المكان المناسب للأدب المصرى فى الإطار الأوسع، لدرجة أن أى انقطاع لا يمكن شرحه إلا من خلال الحظ. "ولحسن الحظ" فإن كتابًا كثيرين كان لهم أصدقاء لم يخلطوا النقد البناء بالمجاملة. و"لسوء الحظ" أنه كان قد قرأ "غصن الزيتون" مباشرة بعد قراءته لـ"عذراء أسيوط"، وكلتاهما لكوستى ساجاراداس؛ فالجمع بين القيمة الأدبية والدفاع عن الوطن (حتى من يونانى مشكوك فى أصله)، قد جدد إيمانه بالمستقبل. ولقد برر تزامنُ القراءتين وجودَ تفاؤل مختلف لا أساس له.(٦١) والتطور الإيجابى للقصة القصيرة هو أيضًا "مسألة حظ"؛ فعلى حين قد تقود نظرة عجلى فى أوروبا الجيلَ الجديد إلى رفض الماضى بشعره وألاعيبه اللغوية، تدخل الحظ واختار مكان ميلاد القصة القصيرة، مما حال دون وقوع مثل هذا الخطر. فمكان الميلاد هذا كان "قهوة الفن"، حيث التقت مجموعة من الكتاب الشباب الطامحين – وكانوا "لحسن الحظ" ذوى أمزجة مختلفة – التقوا تحت قيادة أحمد خيرى سعيد. كما أن أول رواية كانت "لحسن الحظ" ناضجة فى شكلها، ومن ثم استحقت أن توجد وأن تكون رائدة، وكان من السهل أن تأتى "شائنة" و"مشوهة". و"لحسن

---

(٥٨) فجر، ص ٢٠٠. وفى نهاية "السلحفاة تطير" أضاف حقى "مقصده": أن أهمية البطل أنه كان مثالاً مبكرًا لابن الطبقة العاملة الذى يحاول أن يصير برجوازيًا.(قنديل ص ١٣٨).

(٥٩) خطوات، ص ١٧.

(٦٠) عطر، ص ١٥٨.

(٦١) نفسه، ص ، ١٨٥.

الحظ" كان لاشين يتخلص بنفسه من أخطائه كلما أخذ فى النضج، حيث إنه انتقل من البلاغة إلى التحليل الهادئ برغم عاطفيته، وتوقف عن الاستعارة من الأدب الغربى. وحين كانت القصة القصيرة فى بدايتها، فإنها "لحسن الحظ" لم تكن تتطلب أحداثًا، كانت تتطلب وصفًا فحسب. ويتخير حقى نجيب محفوظ نموذجًا للتفرقة بين الأسلوب الإستاتيكى والأسلوب الديناميكى؛ لأنه "ولحسن الحظ" انتقل من أسلوب إلى الآخر.[٦٢]

الدواء الناجع لمثل هذه الاعتباطية كما يقول حقى، هو وجود منهج علمى، بعيدًا عن تقلبات الحظ. ولكن تفاصيل منهج كهذا، لا تمضى إلى ما هو أبعد من الشقشقة اللفظية، الموجودة فيما يطالب به عيسى عبيد فى تقديمه لمجموعته "إحسان هانم" ١٩٢١. وباختصار فإن منهجًا كهذا يقتضى وصفًا جيدًا وواضحًا؛"لأن الطبيعة لا تتحسن بالألاعيب اللفظية"؛ فليس الجميل وحده هو ما يجب وصفه، بل القبيح كذلك، فالحقيقة هى ما يجب أن يطمح إليه الكاتب، ومصر يجب أن تجد مكانها المستقل داخل الأدب العربى؛ لأن العربية هى اللغة التى يكتب بها، والمحادثات الثانوية يجب أن تكتب بالعربية الفصحى مع تعبيرات عامية قليلة، والحوار العامى يجب أن يتم التعامل معه باحتراس.

والأخطاء التى ينبغى الاحتراس منها هى: المفاجأة؛ لأن كل خطوة يجب أن تمهد للخطوة التالية. والحشو، وهو الاستخدام المبالغ فيه للعبارات المتجاورة المتشابهة. والمبالغة، والتبسيط الشديد؛ حيث إن العمل لابد أن يحتوى على البعد المزدوج للمستوى الداخلى والمستوى الخارجى من المعنى، أو التأرجح بغير هدف حول جوهر المعنى. والملل، أى الخضوع لنزوات القارئ. والشيء الأخير والأهم هو أن على الكاتب أن يظل على اتصال بالعالم.[٦٣]

---

(٦٢) فجر، ص ٤١، ٨٨، ١٤٦. مقدمة "سخرية الناى"١٩٦٤. عطر ، ص ١٠٦. وانظر أيضًا المرجع نفسه ص ١١١.

(٦٣) خطوات، ص ٢٢٧.

هناك منظومة نقدية أخرى تبناها حقي، وهى تقسيم الأدب إلى أسلوبين "إستاتيكى"،و"ديناميكى". فالأدب الإستاتيكى يعتمد على التقدم فى خط مستقيم إلى الأمام، فليس هناك استرجاعات ولا أحلام. والأسلوب بناء حذر متوازن، واللغة فصحى. أما الأسلوب الديناميكى فينساب بسهولة من متوالية زمنية إلى أخرى. لقد تخلص الأسلوب الديناميكى من تبلد الأسلوب الإستاتيكى، ويتم استخدام العامية بقدر المستطاع. وقد استنبط يحيى حقى نظامًا من أجل الاستخدام الصحيح للعامية فى الأدب.(٦٤)

ملاحظات ختامية

يؤكد حقى أنه لا يمكن أن تتبدى هوية أدبية مصرية إلا من خلال الموقف الإيجابى للمصريين من أنفسهم.(٦٥) وهو يشعر بمرارة كبيرة عند ازدراء الغرب للشرق، كما يظهر بوضوح فيما كتب عن العقلية المشرقية ودون معرفة حقيقية. وهو يعلق بسخرية على الحالة الفيزيقية لمؤلف كتاب "الأبيض وغير الأبيض" فرانسيس دى كروسيه؛ فهذا الرجل الفقير كان فى رحلة نقاهة عندما كتب هذه المذكرات عن الوقت الذى قضاه فى الهند، ولهذا لابد أنه كان أضعف من أن يكتب دراسة مستقصية.(٦٦) وما إن يكتسب المصريون إيمانهم بأنفسهم من جديد، سيستقى أدبهم من نوع من الوعى القومى. كان السبب فى فشل الأدب حتى الآن، هو أن الكتاب المصريين كانوا مقطوعين عن روح مصر.(٦٧)

ولكن بتأكيد هوية مصرية كهذه، ستأتى الحاجة إلى العثور على مكان ما فى العالم؛ ومن ثم فإن من المهم أن نلاحظ أن حقى يبدو مع نهاية

(٦٤) عطر، ص ٨٤-١٢٢.
(٦٥) خطوات، ص ٧٦.
(٦٦) خطوات، ص ٦٩.
(٦٧) توفيق الحكيم بين الأمل والخشية.

الخمسينيات وكأنه يومئ إلى تطور ما. ففي محاضرته في جامعة دمشق عام ١٩٥٩، يدعو إلى جبهة متحدة، جبهة عربية متحدة. فالأدب المصرى يبدو وقد رسخ قدميه، ويكفيه أنه أصبح قادرًا على ضم قوته إلى بقية العالم العربى. لقد مضت الفترة التى كان فيها تمركز شديد حول الذات، ويمكن للأدب المصرى الآن أن يندمج فى محيط أوسع، وفى نضال أوسع. لابد من وقف العالم العربى عن الانقسام إلى لهجات متعددة، ولابد من استعادة وجود أدب عربى، ومعه استعادة هوية سياسية موحدة.

وفى سياق اهتمام حقى بما هو عالمى – ولأن هذا كان شيئًا أكبر من المجمل الكلى للسمات الفردية – يأتى إدراكه لمغزى كل كاتب فرد، فى مواجهة المهمة الجماعية التى كان يعرضها الأدب المعاصر. ويكشف حقى بشكل نشط، عن خضوع الفرد هذا، وذلك من خلال منهجه هو الخاص فى النقد الأدبى. وهذا ما يفعله من خلال وضع نفسه فى موضع أدنى بالنسبة للكتاب الذين يقوم بنقدهم؛ فقد كان أعمى عن عبقرية توفيق الحكيم حين كانا معًا فى مدرسة الحقوق. وهو يركز على ضعته بالمقارنة مع الموضوع الذى يمتدحه، وذلك من خلال المثل الصينى: قال كونفوشيوس إن أولئك الذين كتب عليهم "العمى" لن يروا أبدًا.(٦٨)

ونصل إلى ما قد يكون أكثر الجوانب أهمية فى منجزات حقى ناقدًا؛ ذلك هو دور "المنقذ"؛ فهو ليس واعيًا بالعبقريات المعروفة فحسب، وإنما له حساسية مفرطة إزاء العبقريةَ المحتملة؛ ففى تقديمة لطبعة عام ١٩٦٤ من مجموعة "إحسان هانم"، يجل عباس خضر يحيى حقى بصفته الباعث لعبقرية عيسى عبيد التى ربما لولاه لظلت مجهولة إلى الأبد.(٦٩) إن أهمية حقى ناقدًا

---

(٦٨) نفسه. وهو أيضًا يقارن نفسه – متجنيًا عليها – مع اليونانى كوستى ساجاراداس (خطوات، ص ١٨٣. خليها، ص ٢٢٠)

(٦٩) "كانت أول مرة نسمع فيها عن عيسى عبيد ما كتبه يحيى حقى فى كتابه فجر القصة الذى نشر فى عام ١٩٦٠. قبل هذا كان تقريبًا غير معروف فى الحقل الأدبى بالمرة" عباس خضر، تقديم مجموعة "إحسان هانم" عام ١٩٦٤.

تبدو حقًا كامنة فى هذا الدور. إنه يعبر عن دهشته من أن المجلة الأدبية "السفور" لمْ يُشَر إليها إلا لمامًا، وفيها ظهرت لأول مرة أعمال هيكل، وطه حسين، وأحمد ضيف، ومنصور فهمي، وعلي ومصطفى عبد الرازق.(٧٠) وكان هذا هو الحال فى دراسة حقى لرواية لاشين كما جاء فى فجر القصة، حيث يهلل بحماس لنضج هذه القصص القصيرة المكتوبة فى العشرينيات، ويقول كان من المحتمل أن يحرم العالم من قصة مثل "حديث القرية"(٧١) والاهتمام المتجدد برواية لاشين الثالثة "حواء بلا آدم" ١٩٣٤، يعود أيضًا إلى دراسة حقى لها فى تقديمه لمجموعة "سخرية الناى" عام ١٩٦٤.(٧٢) وهناك شخص آخر يشعر حقى أنه استنقذه، وهو مصطفى عبد الرازق، الذى كان يجب أن يعاد النظر فى مجموعة مقالاته عن الأزهر تحت عنوان "مذكرات الشيخ عامر الفزاريط ١٩١٤، باعتبار أنها مجموعة من الصور الأدبية. ولكن لأنه لم تكن هناك استجابة لهذا "التحدى" كما يقول حقى، بقى من غير الواضح إلى أى مدى تم استنقاذ مصطفى عبد الرازق؛ هل تم استنقاذه ناقدًا للأزهر فحسب، أم تم استنقاذه كاتبًا مصريًا آخر كان يمكن أن يطويه النسيان.(٧٣)

*****

وهكذا نرى أن دور النقد بالنسبة لحقى يمكن أن يأخذ ثلاثة أشكال: الأول، وقد يكون شكلاً سياسيًا/اجتماعيًا، مع النقد المتأنى، لا للأدب فحسب،

---

(٧٠) فجر، ص ٧٦. كان يدير هذه المجلة أحمد خيرى سعيد، ويبدو أنه كان على رأس مجلة "الفجر" (١٩٢٤-١٩٢٥).

(٧١) فجر، ص ٨٨-٩٧.

(٧٢) فى كتابه الأخبر عن الرواية العربية يشير روجر ألان إلى التجاهل غير المستحق الذى عانت منه رواية "حواء بلا آدم" روجر ألان: الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية (نيويورك ١٩٨٢) ص ٤١-٤٢.

(٧٣) عطر، ص ١٦١-١٨٦.. مقابلة، القاهرة، ٣٠ مارس ١٩٧٩.

بل أيضًا للمجتمع الملتزم بالتقدم. والثانى، وقد يكــون شــكلاً قائمًــا علــى الاعتذار والتعويض عن الأشياء الرديئة فى الأدب المصرى المعاصر، وذلك من خلال الاكتشاف اللطيف للأشياء الجيدة، ومن ثم إدخال هذا الأدب فــى المجال الأدبى الأرحب. أما الدور الثالث للنقد فقائم على التنقيب، أى الحفــر فى كهف علاء الدين، حيث العبقريات غيــر المكتــشفة. الأخــوان عبيــد، والأخوان لاشين، وحسن محمود. "وإننى – فيما أرجو – وفيت لبعضهم بحق كان منسيًا".(٧٤)

ولكن بعيدًا عن "القصد"، يمكن اقتناص وظيفة أخرى للنقد ؛ فالنقد عند حقى يبدو كأنه ليس أكثر من تجلية لعمل الكاتب وكشف للحجب. إنه منشور آخر يرى من خلاله العالم. والمثال المهم على هذا دراسته لجاهين، الرجــل الذى أعلن حقى أنه يود أن يعده من الفلاسفة والمتصوفة؛ فرباعياته تحتوى كما يقول حقى، على شعور طاغ بالحزن، يأتى من تأمل للكون وأسراره. إن حزنه حزن شخص ينظر عميقًا فى الخلود، والحزن ليس حزنه هو، بل حزن يراه منعكسًا فى عيون الآخرين. وينبه حقى على الدوام إلى كيفيــة تــشوق جاهين للجمال، وتشوقه من ثم إلى الله. إنه مفعم بالحــب والفهــم لــضعف الإنسان، هذا على الرغم من النقد والسخرية اللاذعة.(٧٥) حقى يــشبه هــذا الوصف لرجل يحب أخاه الإنسان من الناحية المثالية، ولكن مثاليته محفوفــة من كل الجوانب بالحقائق التى لا يمكن تبديدها إلا بابتسامة مرة. ينظر حقى إلى أبطال "زينب" و"عذراء دنشواى" بصفتهم فلاحين متعلمين يعــانون مــن الصراع بين شفرتهم الأخلاقية المكتسبة حديثًا والتى حلت محل الدين، وبين بيئتهم التقليدية. فإذا أعلنوا عن هذه الشفرة، سيعد هذا نوعًا مــن التجــديف، وسيقود إلى قطعهم عن ماضيهم. أضف إلى هذا – ولأنهم ليــسوا مقتنعــين تمامًا بشفرتهم الجديدة التى فتحت عليهم صور التوحد والعزلة – أنهــم لــم

---

(٧٤) عطر، كلمة الغلاف.

(٧٥) نفسه، ص ٦٤، ٦٩، ٧٠-٧٤.

يقوموا بالقطيعة لأنهم لا يستطيعون العثور على الانسجام داخـل أنفسهم. ويمكن النظر إلى هذا التحليل وكأنه إعادة صياغة للمأزق الموجود فى "قنديل أم هاشم"، حيث ينظر إلى العلم والدين أصلاً باعتبار أنهما منظومتان شاملتان بينهما تبادل. إن قبول إسماعيل بزيت القنديل هو قبول بالانتمـاء، وإقـرار بالتضحيات التى لابد من بذلها، لكى يتم تحقيق الانسجام، وهو الذى لا يمكن أن يوجد قبل ذلك. وكأن حقى لكى يحل مأزقه هو بطريقة محددة، يود لو أن هيكل جعل بطله فى زينب كسر هذا الحاجز، واتخذ قرارًا مـع التقاليـد أو ضدها. غير أن هيكل لم يفعل أكثر من أنه جعل حامد يختفى دون تفسير. وهنا كما فى أماكن أخرى، حقى ليس معنيًّا بالجماليات، بقدر عنايته بمأزقه هو. ولهذا السبب يمكن للقارئ فى الغالب، ومن خلال عناية حقى الـشديدة بنقده الأدبى، أن يتفهم وجهات نظر حقى الخاصة به هو.

الفصل السابع

صاحب الأسلوب ساخرًا

"لا يكون الكوميدى ممكنًا إلا حين يصحبه تخدير خاطف فى القلب"

هنرى بيرجسون: **الضحك، مقالة فى معنى الكوميدى**، ترجمة بى. كلاوديسلى وإف. روثويل (لندن) ١٩١١ ص ٥.

كان حقى قد قورن عن حق بالجاحظ، وذلك فى فضحه الساخر للمجتمع.[١] السخرية أداة وليست غاية فى ذاتها. ورغم أن حقى عادة ما يستدعى ابتسامة، فإن القارئ نادرًا ما يغريه الضحك؛ فالغائب هو المسافة اللازمة للسخرية الفظة. وعلى خلاف محمود السعدنى ومحمد عفيفى اللذين يهدى لهما كتاب "فكرة فابتسامة"، لا يعمد حقى إلى التأثيرات الساخرة. فهدفه ليس المسخرة على أى حال، بل هدفه هو نوع من التلقى الهادئ المحكوم لما هو غير معقول. إنها لعبةِ حول التمزق بين المظاهر والطموحات. ورغم أن حقى يأسف للإحساس بالمرارة[٢]، فإن أعماله تكشف عن سخرية خفية، لا يخفف منها حتى حيلة السخرية من الذات. وحقى ينظر إلى قارئه على الدوام وكأنه تلميذه، وهو مسئول عنه مسئولية الأستاذ عن تلميذه؛ فبينما يقوم

---

(١) انظر مثلاً لويس عوض: فن الابتسام، الأهرام ٦ يوليو ١٩٦٢. و شارلز فيال: يحيى حقى ساخرًا، فى المجلة السنوية Annales Islamologiques (القاهرة 1972 ص ٣٥٣.

(٢) يعد حقى السخرية المرة من النقائص التى يود لو أزالها من الوجود (ناس، ص ٩٥).

بإمتاعه، يجب عليه أيضًا أن يعلمه، وأن يزيد من وعيه الأخلاقى؛ أما الضحك فرفاهية لا يصح غالبًا الانغماس فيها.

تقنية السخرية من الذات

فى تلك الفترة التى قضاها حقى فى الخارج فى الخارجية المصرية كان نقده لنفسه من أقسى ما يكون؛ إذ ينظر إلى هذه الفترة وكأنها خداع لذاته، فقد ضحى بذاته الحقيقية لكى يتابع ما أحبَّ أن يكون عليه. وفى الوقت الذى عين فيه فى إسطنبول (١٩٣٠-١٩٣٤) وافق على الانضمام إلى مجموعة من الدبلوماسيين ممن ذهبوا إلى مسجد آيا صوفيا، لا لكى يصلوا بل ليشاهدوا المسلمين وهم يصلون فى ليلة القدر.[٣] وفى وقت قبول الدعوة عرف حقى أن عليه أن يرفض، وأن عليه بدلاً من ذلك أن يشاهدهم من الشرفة، وأن عليه أن يكون مع إخوته الذين يصلون فى الطابق الأرضى. ولكن لو فعل ذلك، ماذا سيظن زملاؤه فيه؟ ألا يكون قد انتهك الأعراف الدبلوماسية. لقد وافق حتى على الانضمام إلى مساعديه فى العمل فيما بعد فى الذهاب إلى ملهى ليلى. ورغم شعوره بالذنب ظل يؤكد نفسه من خلال وظيفته[٤]:

> **"أنت لا تدرى كم كانت فى نظرى حينئذ قيمة البطاقات الدبلوماسية التى تجيز لى كسر أنظمة الجمارك... وشق حواجز الجند.."[٥]**

---

(٣) دمعة، ص ٣٥-٣٩.

(٤) فى مجموعة عنتر وجولييت، يكتب حقى عن رجل ليس له عنوان أو وظيفة، ولنقص المعلومات الأكبر كتب تحت اسمه على البطاقة " مشترك فى صحيفة كوربير دى تريبولى" (ص ١٧٣).

(٥) دمعة، ص ٣٦.

ومن منظور حقى بعد ثلاثين عامًا من تلك الفترة وأنشطتها، كان بإمكانه أن يتفهم بوضوح كامل، الفجوة بين ما يعرف أنه كان عليه أن يفعله، وما يدرك أنه قام بفعله فى الواقع إزاء دافعيته "المنخفضة". إنه يبتسم بمرارة. بعد ذلك جاءت روما (١٩٣٤-١٩٣٩)، ويجد حقى نفسه ناظرًا إلى الوراء ليظل فترة أخرى تغلب عليه العلامات نفسها، علامات الاحتياج الساذج للتعرف على ذاته. وهو يصف زيارته الأولى للاستماع للموسيقى الكلاسيكية، وقد حُذر من الجلوس فى الصفوف الأمامية، إلى أن يقع فى غرام آلة موسيقية بعينها. غير أن حقى وجد وهو يوازن بين أولوياته الجمالية والاجتماعية، أن هذا المطلب الأخير هو الغالب عليه.(٦) ويتم تقديم السخرية هنا من خلال اعتراف حقى بغفلته، وإدراكه لمثل هذه الغفلة فى تصرفات الآخرين؛ فقد كانت هناك مجموعة من الموظفين الإيطاليين، وأصروا على إبراز أهميتهم من خلال الجلوس فى الصف الأمامى لقاعة الكونشيرت!. وهذه الشيزوفرينيا – أى كونه متورطًا فى وظيفته، وكونه فى الوقت نفسه قادرًا على الارتفاع فوق هذه الوظيفة والنظر إليها من الخارج – تتيح المجال لسخرية حقى؛ فهو يعيب على الآخرين، ولكنه أيضًا ينتقد نفسه.

ولابد فى هذا الصدد أن نلقى نظرة على قصة "حصير الجامع"، حيث يستخلص حقى الكوميديا من تصوره عن الفجوة بين الموظف والفرد. ويسمح حقى للقارئ بأن يشارك الراوى اهتمامَه وغضبَه، موضحًا عبثية أى محاولة للتجريب وعبور الحاجز بين الفلاحين والموظفين. وهو يصف بالتفاصيل المضحكة اللقاء بين العمدة وأبناء القرية الآخرين. ولقد أدى هذا إلى الاتفاق العام من الناحية الظاهرة أن على كل رجل أن يساهم بمبلغ معين فى المسجد الجديد. بعدها تأتى خسارة الريال:

---

(٦) تعال، ص ٣١.

ورغم شعورى بأن الدفع سينقص من قيمتي كرجل فى نظرهم، ما انتبهت إلا ويدى فى جيبى، ثم خارجة ما بين أصابعها الريال، ثم لامسة يد العمدة، ثم يذوب الريال منها وتعود خاوية.(٧)

بيد أن الحصاد يأتى وينتهى، دون أدنى إشارة إلى دور أى من أبناء القرية، يشير إلى أنهم كانوا بسبيل تسليم الأموال التى تعهدوا بدفعها؛ فقد زعموا جميعًا أن عليهم ديونًا تقيدهم. فى النهاية تم تعيين الراوى فى مكان آخر، وبينما كان فى وداع عمدة القرية، كان لا يزال يكافح المشكلة القديمة نفسها. أكان عليه أن يستعيد الريال ويستغيد وضعه رجلاً يستحق الاحترام، أم كان عليه أن يعد الريال نوعًا من الصدقة للقرية؟ لم يتح له أن يحل هذه المشكلة؛ لأن حمارة مرت أمام حمار حقى فاندفع نحوها حماره. " وقد لا تنتهى معظم مشكلات الحياة إلا على يد أمثال هذه الحمارة!"(٨)

السر فى كوميديا حقى هو مقدرته على أن يكون فى اللحظة نفسها ممثلاً ومشاهدًا، مشاركًا ومتفرجًا؛ فمن ناحية، هو الفرد الذى يحاول أن يرى نفسه جزءًا من جماعة، أى جماعة. ومن ناحية أخرى هو المراقب الذى يشير بسخرية إلى تفاهة مثل هذا السلوك. بهذا الفهم المتزامن لهذين الموقفين، يحدد حقى الفجوة ويستخرج السخرية. فى إسطنبول، ذهب للاحتفال بجامع أبى أيوب الأنصارى، ولكنه عندما وصل إلى هناك سأل عن قهوة ببير لوتى!. لم تكن هذه مهمة تافهة، بل كانت مسعاه الخالد نحو التعرف على الذات. هو فى الحقيقة جاء ليجلس فى المكان الذى جلس فيه ببير لوتى يومًا ما، وحتى يستمتع مثل كثيرين ممن جاءوا قبله، بضيوف العشاء مع القصة. ولقد قاده هذا الحافز نفسه إلى قهوة دى فلور فى سان

(٧) أم، ص ١٤٢.
(٨) نفسه، ص ١٤٧.

جيرمان بباريس، التى كان يرتادها سارتر يوما ما(٩)، كما قاده إلى اليونـــان ليطوف حولها على حمار، كما فعل روبرت لويس ستيفنسون، وليتسلق برج ساعة سان ماركو. وفى هذه الحالة الأخيرة جاء العقاب ناعمًا؛ فقــد بــدأت الأجراس تدق كالرعد، وكأن كل جرس فيها كان يتعمد أن يدق فى رأسه.(١٠)

ويصف حقى، وهو المدخن الشره، النقائص الصغيرة الملازمة لهــذه الممارسة التى تبدو بريئة. ويكشف بسخرية واضحة كيف أن للسجائر جانبًا طقوسيًا؛ من ذلك مثلاً أن رجلاً قد يترك وراءه قبل مغادرة الغرفة مباشــرة، علبة سجائر على سبيل الرشوة. أما إذا ترك شخص آخر مبلغًا من المال فإن هذا سيستدعى السخط. إن الفجوة المعروفة بين الفعل الطقوسى والواقع الذى يقف وراءه هى التى تستنبط السخرية، أو تستنبط المفارقة على الأقــل. إن مخططات ماكرة يتم تدبيرها لــ"التطفل" وسحب السجائر من الآخرين. مــن ذلك مثلاً أن رجلاً كان يحمل معه على الدوام علبة سجائر بهــا ســيجارتان (وكأنه كان يشترى علبتى سجائر لهذا الغرض) وهى التى كان يعرضها على ضيفه على الفور، وعندما كان الضيف يحتج يرد عليه الرجل بأنه أرسل فى طلب المزيد. وبعد ساعات – وسجائر كثيرة من الضيوف – لا تظهر علبــة السجائر الثانية، ومن الواضح أنها كانت تظل " فى علم الغيــب". ويخبرنــا حقى فى مرة أخرى أن النساء الأوروبيات، رغم أنهن عانين خلال الحــرب العالمية الثانية من حرمان لا يحتمل، لم يكن بإمكانهن تحمل الحرمان مــن السجائر، وكن على استعداد لعمل أى شىء من أجل سيجارة واحدة. ومــن خلال النغمة الدرامية التى يستخدمها حقى فى فضح مثل هذه "المكائد"، يقوم باستدعاء الكثير من السخرية؛ ففى الوقت الذى يعتقد فيه أنه وجــد مهربًــا سعيدًا من "المتطفلين"، يغتاظ حقى حين يسمع الصديق، الذى رفض سيجارة عرضها عليه حقى فى البداية، يسمعه وهو يعلن قبول السيجارة فى النهاية،

---

(٩) دمعة، ص ٢٧-٣٠.

(١٠) فكرة، ص ١٠٩-١١١.

و أنه سيقبلها هذه المرة فقط لأجل خاطره. إن حقى لا يضحك من نفسه لأنه مدخن، وإنما لأنه يستخدم منظور "العارف بالأمور من داخلها"، وذلك ليفضح موقفًا يستحق الفضح." هذه المخلوقة الضئيلة الحقيرة التى لولا ضعف الإنسان وحماقته لما قامت لها سوق ".[١١]

ويكشف حقى عن رأيه أيضًا عند إدانته لنظام العقوبات المصرى، وذلك من خلال صورة قصصية يوجهها ضد نفسه.[١٢] وتُحكى الحكاية بأسلوب تهكمى لاذع، ولا تشعر بسخرية حقى إلا عند التأمل العميق. مرة أخرى وفى الفترة القصيرة التى قضاها حقى محاميًا، كان عليه أن يدافع عن ولد متهم بوضع الزنك فى عجينة الخبز. رافع حقى فى قضية الولد وكسبها، ومع ذلك وكلما اشترى رغيفًا بعد ذلك، كان يفتحه ليتأكد من عدم وجود زنك بداخله.[١٣]

فى "إزازة ريحة" يحكى حقى عن مغامرات سامى مع امرأة من طهطا، وهى قرية فى صعيد مصر، كان حقى قد عُيِّن فيها معاونًا للنيابة. جاءته هذه المرأة أصلاً فى زى فلاحة، تبيع المسلى والبيض. وبعد الشكوى من متاعبها مع البوليس قامت بإغرائه. وقد أنفق عليها سامى مبلغًا كبيرًا من المال، وكان يقضى كل وقت فراغه معها. وكان عليه فى النهاية أن يتركها، ورغم أنه كان على وعى كامل طول الوقت بماضيها فى الدعارة، فقد قرر أن يتصرف معها على الدوام تصرف الجنتلمان، لم يخبرها أبدًا بما كان يعرفه عنها. كان الشىء المهم فى نظره هو المحافظة على كرامته. لقد أبقى علاقته بها سرا. ولكن بعد شهور جاءه معمم خليع من طهطا، وتصادف أن قابله فى القاهرة، فحكى له قصة مسلية عن امرأة ذهبت إلى معاون النيابة الجديد، مرتدية زى فلاحة تبيع المسلى والبيض.. ! ومن المؤكد أن سامى قد

---

(١١) نفسه- ص ١٦-٢٣.
(١٢) خليها، ص ٥١-٥٥.
(١٣) خليها، ص ٨٢-٨٥.

عرف هذه المرأة. ويجعل حقى المفارقة فى القصة أكثر حدة، حين يجعل الرد يردد هذا السؤال عدة مرات غير مصدق، وفى كل مرة ينكر سامى بشدة أنه يعرفها. والنغمة الكلية للقصة نغمة مازحة؛ فحتى اسم "سامى" نفسه يعنى "المتعالى" الذى يظن فى نفسه أنه لا يفعل مثلما يفعل الناس من حوله.(١٤) وقد صنع حقى الحكاية بطريقة قد تتيح النظر إليها على أنها قائمة على السيرة الذاتية؛ فالمشهد الحقيقى يشير إلى حقى ضاحكًا من نفسه، فى شعوره المغرور بأهميته، وفى تفاهته.(١٥)

غير أن السخرية من الذات لها حدودها على كل حال؛ فحقى لا يعبر عن إحساس جامح بسخفه هو، سواء على المستوى الفيزيقى أو على المستوى النفسى.(١٦) إنما يجعل حقى من مادة يعبر من خلالها عن الإدانة الساخرة، التى تتجاوزه هو نفسه لتشمل الصورة العامة التى لا يمثل هو منها إلا نموذجًا واحدًا. وهو بصفته كاتبًا، فإنه يقف خارج نفسه كإنسان، ويبدو كأنه يرى الآخرين من خلال ضعفه هو وضآلته هو. وحين يجعل من نفسه موضوعًا لسخريته، فإنه يضع المسافة الضرورية بين القارئ وموضوع السخرية. يمكن للقارئ أن يرى الموقف موقفًا ظريفًا، لا لشىء إلا لأنه غير مجبر على التماهى مع شخصية المهجو؛ فقد وفر على نفسه الألم الناتج عن تصور نفسه موضوعًا للسخرية. وحين ينقل حقى القارئ إلى موقع يبدو موضوعيا ومستقلا، يمكنه حينئذ أن يهاجم "نفسه" بوقاحة، بينما يبتسم القارئ بتسامح لمشهد نقد الذات القاسى هذا.

---

(١٤) حين يسمع سامى عن الحياة المتحررة لسوسو، فتاة البار الجميلة، كان فى حالة غضب ورأى نفسه مقدمًا على مشهد داعر، حيث ينظر إليها فى تنازل لتعرف أنه لم يكن مهتما (أم ص ١٦١)

(١٥) كانت إحدى ميزات العودة إلى القاهرة " أنه يستطيع مرة أخرى أن يلبس قمصانه الحريرية" (نفسه ص ١٥٥).

(١٦) إنه يضحك من قامته القصيرة عدة مرات. انظر مثلاً، فكرة، ص ١٥، ٨٧. ودمعة، ص ٦٨، ١٠١.

المجتمع يتم توبيخه

ليست سخرية حقى كلها انتقاصًا لقيمة الذات؛ فجزء منها نابع من العلل التى تواكب تأسيس نظام جديد يبشر بقطيعة كاملة مع الماضى المصرى، الذى كان يبدو وكأن الإنسان والطبيعة يعيشان فيه معًا، وكأنهما جزء من حلقة خالدة. وبزوال المستغل المستعمر بدا كأن حلمًا عمره ألف عام قد تحقق؛ فمصر قد أعيدت على الأقل إلى المصريين. أزيلت كذلك الحواجز بين المصريين والنخبة الحاكمة؛ فقد توقف أحدهما عن أن يكون منفصلاً بوضوح عن الآخر. غير أن الأحلام يعد من الممكن الآن رؤيتها وهى تتحقق فى عالم المستقبل، فالمستقبل نفسه قد جاء، أما الأحلام فظلت غير متحققة. وفى مواجهة واقع الإحباط، وعند النظر إلى ما صارت إليه مصر بالفعل، تبقى الرؤية المثالية لما كان يجب أن تصير إليه مصر. وهذا الصدع – بين الفردى والجماعى، الخاص والاجتماعى – يمنح مصدرًا للتراجيديا، لكنه يمنح مصدرًا للكوميديا كذلك فى كتابات حقى.

كان الطبيب الذى عرفه حقى فى منقلوط قد امتنع عن إجراء الجراحة للمريض حتى يدفع له الأجر فى يده. وحين تم تجميع المال، أصر الطبيب على إجراء الجراحة للرجل الذى كان قد أصبح جثة هامدة!.(١٧)

وفى مرة أخرى، وبعد أن قضى الفلاحون فى منفلوط وقتًا طويلاً وطاقة هائلة فى الاستعداد لوصول الملك، لم يسمح لهم حتى بالنظر إلى المشهد الملكى، حيث مر القطار ببلدهم مغلق النوافذ.(١٨) وفى مناسبة أخرى، وبينما كان حقى يحضر صلاة الجمعة فى مسجد بإسطنبول، سمع حقى الإمام وهو يناشد الناس استخدام ماء الورد فى الوضوء وكان ما تعجب له حقى أن رجلاً كان يقف عند البابا يبيع ماء الورد.(١٩) والسخرية فى حالات كهذه

---

(١٧) خليها، ص ١٦٦.
(١٨) نفسه، ص ٢١٠.
(١٩) دمعة، ص ٢٣.

تكمن في الانعطاف الساخر في نهاية الحكاية؛ أي: إصرار الطبيب بعناد على إجراء الجراحة للجثة - والاستعداد الهائل الذي أفضى إلى مسخرة محزنة؛ فقد اصطف البغايا على الرصيف يزغردن، وبعدهن صف من الوجهاء، ثم مر القطار واختفى - ودعوى الإمام التحذيرية التي تحولت إلى دعوى وراءها مصالح خاصة بالارتزاق. في كل قصة من هذه القصص، يتم تخفيف المرارة مؤقتًا من خلال النغمة التي يوضع فيها الهجاء الساخر.

وفي موضع آخر، يبدو وكأن حقي يجعل من فعاليات الأكل المرعبة في القاهرة نكتة، غير أن مقصده الحقيقي من هذه السخرية يتجاوز ذلك. ليس الأكل في حد ذاته هو ما ينتقده حقي، وإنما الشروط الاجتماعية التي يخترقها هذا الأكل؛ فأنت من ناحية ستجد وجبات باهظة الثمن في مطاعم تكلفك فيها ابتسامة الجرسون الأجنبي جنيهًا إسترلينيا، وحيث تمتد قائمة الطعام إلى اثنتي عشرة صفحة، ويعلن الجرسون أن المتاح منها عشر فقط، وحين تذهب لتغسل يديك في الطرقة التالية للمطبخ، تتقلص هذه الأصناف العشرة إلى أربعة أطباق كبيرة، تحتوي على بطاطس مسلوقة في أحدها، وبصل مقلي في الثاني، وقطعة صغيرة من اللحم في آخر، ثم بعض الحساء الأحمر في الطبق المتبقي!. ومن ناحية أخرى هناك محلات الساندويتشات، ولكن قبل أن تتخيل خطأ أن السندويتشات تعني وجبة رخيصة، لاحظ أن كل سندويتش هو قضمة واحدة وليس رغيفًا، ولاحظ أن السندويتشات جميعًا تأتي مصحوبة بطرشي لا يبقى من مذاقه إلا طعم الخل! واعتراض حقي المعلن هنا على وجبة كهذه أنها سرعان ما تنتهي. وفي الختام عليه أن ينتظر في مقهى ليبتعد قليلاً عن حر القيلولة، منتظرًا أن تفتح السينما أبوابها بعد الظهر. هناك بالطبع محلات الفول والطعمية الموجودة في كل مكان، وهي الوجبة الأرخص والألذ في المدينة، ولكن

..إذا هللت على بابه صدتني صفعة قوية، هي هذا الحزن الشديد، هذا الانقباض المخيف، هذا الوجوم المرعب. انقلبت

الصفعة إلى بصقة فى وجهى، أشعر أننى لو دخلت سأحمل كل هموم الدنيا على رأسى.

ويأتى هذا التصريح مباشرة بعد الوصف الساخر للشطة التى تحتاج إلى نصف كيلو منها لتحس بلسعتها، والملح الأغبر المتبلل بعرق أصابع مصبوغة بالنيكوتين، وحبات الفول الصلدة كالنحاس.[٢٠]

بيد أننا نرى فى تناول حقى للمرأة بعضًا من أوجع سخرياته. وربما يمكن ملاحظة هذا فى التعارض الساخر الذى يقدمه فى بداية كتابه "فكرة فابتسامة"، بين تملقه للمرأة، وبين الصور الأربع القبيحة التى تعقب ذلك.[٢١] ومن أسف أن باب الشعر كان مغلقًا فى وجهه، وهو يلوم نفسه على عدم القدرة على التعبير الكاشف عن إعجابه بالمرأة. غير أن القارئ بعدها ينغمس ودون لغط كثير، فى عالم النساء الخشن المتمركز حول الذات، وهو عالم قذر لا قلب له. وتكمن السخرية فى الفجائية والعنف الذى تتسم به هذه الثنائية التى يتم تقديمها من خلال التفجع الغنائى، ومن خلال الصور المعاكسة التى تعقبه. وكما قال لويس عوض، فإن حقى ليس باسمًا فى مجموعة مقالاته هذه، وإنما هو عابس.[٢٢] مرة أخرى، وفى مقالة "أوكازيون" يصبح القارئ واعيًا تمامًا بالثنائية بين المرأة المثالية، الأم فى هذه الحالة، وبين المرأة الحقيقية "غير المحتجبة". ومن عدم التوافق بين هذين التصورين للمرأة تتبدى المفارقة التى تقترب من السخرية.[٢٣]

والصورة القصصية الأخيرة فى مجموعة "أم العواجز"، وهى تحت عنوان "الشاعر بصير"، تعبير موجز وبارع عن التنافر غير المعقول فى الأسبقية الآلية للفن على الطبيعة. ويسرد حقى بنية قصيدة كتبها شاعر هائم.

---

(٢٠) فكرة، ص ٢٥-٣٠.
(٢١) فكرة، ص ٧-١٥.
(٢٢) لويس عوض: فن الابتسام.
(٢٣) دمعة، ص ٧٥-٧٩.

كان رأسه يرن بكل العبارات الفاتنة التى يود أن يدونها، لكنه لم يكن يملك قلمًا. وبينما كان يجلس تحت شجرة مفكرًا فى مأزقه هذا، هبطت يمامة وقدمت له يد العون. اتفقا على أن تقدم له اليمامة واحدة من ريشها، وبدأ الشاعر فى الكتابة، ولكن سرعان ما تحطمت الريشة واضطر إلى أخذ أخرى وأخرى وأخرى، إلى أن تجردت اليمامة – وهى تكرس نفسها لخدمة عبقرية الفنان – من كل ريشها، غير أن القصيدة اكتملت، وكان أن طلبت اليمامة من الشاعر بكل حب وحنان: "ماذا كتبت؟" فرد عليها: " عن التغنى بجمال الطير وهو يسبح بجناحيه فى جو السماء!".(٢٤) لقد حل الخطاب محل الحياة. وتم تشويه الطبيعة فى التعبير عن جمال الطير.. والريش الذى هو أداة للطيران، تم استخدامه لوصف وظيفته، ومن ثم فقد تم فقده. أين جمال الطيران؟ لقد تجرد من الحياة؛ فقد أصبح متحجرًا فى خطاب.

حقى هنا لا يدين التعبير الفنى فى حد ذاته. إنه يسخر من قدرته المزعومة على أن يحل محل الحياة. وحين يكون الفن نفسه هو موضوع الإدانة، فإن نقده يكون قاطعًا، برغم كونه مصطبغًا بالسخرية. وهو يقرأ بعض أعمال القص المنشورة حديثًا، فتربكه تعقيدات اللغة وثقلها. وهنا يعلق متجهًا إلى الكاتب: "إذا كنت أنا قد خسست خمسة كيلو بعد قراءتها فلا شك أنك خسست عشرة كيلو على الأقل بعد كتابتها"، وأكثر ما يثير قرف حقى هو المؤلف الذى يرد على ذلك بأنه كتبها بمنتهى السهولة. إن التشوش وعدم الترابط ليس له حتى ما قد يبرره، أى كونه مقصودًا ومتعمدًا.(٢٥) والحق أن بعض الكتاب ينهمكون فى مثل هذا الحشو الكثير كما يقول حقى، لدرجة أن الناشرين سيفعلون الخير لو طبعوا الكلمة الأولى فقط من كل جملة.(٢٦)

ويكشف حقى فى سخريته عادة عن تعاطف عميق؛ خصوصًا مع

---

(٢٤) أم، ص ١٦٨.
(٢٥) أنشودة، ص ٦٣.
(٢٦) خطوات، ص ١٩.

الفلاحين، الذين تختلف تصرفاتهم وردود أفعالهم عن القاهريين اختلافًا بعيدًا، كما يكشف عن ابتسامة الدهشة أو الغفران.كان بعض الفلاحين قد دعوا حقى مرة ليتناول معهم غداء مكونًا من الخبز الجاف والبصل. ودش واحد من الفلاحين بصلة وفتحها له، وقدمها له وكأنها من ألذ ما يكون. أكل حقى " الوليمة" وظلت رائحة البصل تتخلل فمه وحلقه ولسانه حتى اليوم التالى. شعر وكأن معدته تغلى، وطوال اليوم التالى بقى فى حالة مزاجية سيئة. "إذا كان هذا حالى بعد أكلة واحدة، فما بالك برجال – كل منهم كالشحط – لا يأكلون إلا هذا الطعام فى أغلب الأيام"؟[٢٧] مرة أخرى، وفى "حصير الجامع"، تجمعت مجموعة من الفلاحين خارج بيت عمدة القرية لسماع بيان الحكومة. كان هناك وباء بين الدجاج وأعلنت الحكومة أنها ستقوم بتطعيم الدجاج مجانًا. وكان الفلاحون مندهشين: ما الذى تريده الحكومة؟ هى الفروج بنى آدم؟ السنة اللى فاتت شكونى إبرة قعدت فيها عيان جمعة، إشحال الفروج يا بوى![٢٨]

مرة أخرى، وبينما كان يقف على موقف أتوبيس فى القاهرة سأله فلاح مرة هل يمر من هنا الترام الذاهب إلى "الإمام"؟[٢٩] وحلمى أفندى فى قصة "الدرس الأول" شخصية من نوع مختلف، شخصية رمادية مسطحة، يعيش فى عالم من صنعه هو، لا يتصل مع غيره من الناس، ولا حتى مع ابنه. وكان ليوسف حلمى مع ذلك صفة واحدة تعوض هذا، وهى الحب الذى كان يشعر به نحو فراخه وحمامه وإوزه. ويشير حقى بشكل ساخر إلى أن القارئ ربما يغفر له الآن إهماله ليوسف[٣٠]. قد يبدو هذا للوهلة الأولى مجرد إدانة

---

(٢٧) خليها، ص ١٦١.
(٢٨) أم، ص ١٣٦.
(٢٩) خليها، ص ٩٨.
(٣٠) أم، ص ١٢١.

ساخرة، ولكنه فى الحقيقة تعليق يكشف عن التعاطف.(٣١) وفى العالم الجديد الذى جاء به القطار إلى "دسونس" كانت هناك وظيفة ضئيلة للعلاقات على المستوى الإنسانى؛ فقد وصلت الفردية إلى ذروتها، وحقيقة أن حلمى كان يجد المتعة فى التحامه بالطبيعة مهما تكن مدجنة، هى تلطيف للقول بتمركزه حول ذاته. أما فى "صح النوم" على وجه الخصوص، فالقارئ يغدو واعيًا بموقف حقى إزاء ورطة الفلاحين فى موقفهم الجديد، وتعاطفه معهم. فالنصف الأول الذى يتناول القرية فى الماضى، ملىء بالصور القلمية البهيجة عن حياة القرية، حيث يعرف كل واحد كل شىء عن حياة كل واحد آخر. ففيما يتعلق بالقزم، هو يصر على الدفع لكل واحد يشرب، بعد نزاعه مرة أخرى مع زوجته. وهو يشعر بعدوان عليه شخصيا إذا رفض ذلك أى شخص. أما النصف الثانى من الرواية فيفتقر إلى خفة دم النصف الأول؛ وذلك لكونه سلسلة من الصور القصصية الجافة تتخللها السخرية القائمة على المفارقة. والنغمة السائدة فيه يمثلها صاحب الحان؛ فبعد أن كان مهما فى الماضى، أصبح الآن حفارًا للقبور، حيث "إن الطبيعة الحقيقية للإنسان لا تتكشف إلا فى الخمر وفى الموت"(٣٢)

حس ساخر

القضايا التى تتجاوز حدود الأخلاق والمجتمع تقدح هى الأخرى شرارة السخرية عند حقى؛ إذ سرعان ما يلاحظ الجانب غير المعقول فى

(٣١) ولنتذكر فى هذا الصدد وصف حقى لورطة القارئ من ساو باولو فى جريدة المقتطف. إذ إنه حين أرسل سؤاله للمجلة (كم عدد الشعرات التى تنمو فى الرأس؟) ربما كان يدور حول نفسه من الشغف، وكأنه كان يحمل سرا مهما (عنتر، ص ١٧٢) ومرة أخرى، تكشف هذه الصورة القصصية عن تعاطف حقى مع ما يحتاجه رجل عاطفى مستوحد يبحث عن انتماء.

(٣٢) الأنف، ذلك الجزء من الجسد الذى يرمز للشموخ، هو الأخير الذى يتحلل. (صح، ص ١٣٩).

موقف ما، ويمكنه بعد ذلك أن يصفه بأسلوب لطيف، وأحيانا بأسلوب ميلودرامى ساخر. ورغم أنه حضر كونشيرتات كثيرة، ولديه معرفة واسعة بمعنى الموسيقى الكلاسيكية الغربية وبمبناها أيضًا، فإن هذا لم يمنعه من انتقاد الجانب الطقوسى المتضمن فيها. ومما يستثير دهشته ومرحه على وجه الخصوص الأزياء التى يكون على أعضاء الأوركسترا ارتداؤها. كيف يمكن لهذا المجتمع المثقف أن يشجع على الاستخدام المستمر لملابس من عصر آخر، ملابس تحول مرتديها إلى لاعب سيرك؛ فمعظم السترات ذات الذيل التى رآها حتى الآن تبدو وكأن صاحبها إما وضع على جسده "عشرة كيلو" منذ اشتراها، وإما أنه اشترى قماشا غير كاف. مثل هذه السترات سيكون من المناسب أكثر ارتداؤها فى الكرنفالات.(٣٣)

أما بالنسبة لتلك الوسيلة الوضيعة للمواصلات العامة، الأتوبيس، فهى فى رأى حقى منجم غنى بالحكايات المضحكة والمواقف الكوميدية. ورغم أنه كان على استعداد تام أن يغفر لكومسارى للأتوبيس الارتطام به، فإن من دواعى سعادته فى الحقيقة أن يراه وقد دخل الجنة. إنه لم يستطع أن يغفر هذه الصرخة التى قسمت رأسه إلى نصفين. وهو يلاحظ فى الأتوبيس نفسه وباستمتاع أن الشحاذ، الذى كان قد طلب منه وهو فى طريقه إلى القاهرة أن يساهم فى بناء مسجد فى هليوبوليس، يطلب منه الآن أن يساهم فى بناء مسجد فى الجيزة.(٣٤) وجلست امرأة أمامه ذات مرة، فلمح على ملابسها من بعيد بروش كبير لا يدل كبر حجمه إلا على تفاهة ثمنه.(٣٥) وبينما كان واقفا ينتظر على محطة الأتوبيس توصل حقى إلى خلاصة مفادها أن الجنس الإنسانى ينقسم إلى قسمين: الأول: أولئك الذين يؤمنون بأنهم إذا غادروا محطة الأتوبيس لثانية واحدة سيتعرضون لمصيبة، والآخر: هم تلك الأرواح الحرة التى تهيم حولنا غير عابئة بالمسافة التى تفصلها عن موقف الأتوبيس،

---

(٣٣) تعال، ص ١٠.
(٣٤) عنتر، ص ١٥٩.
(٣٥) فكرة، ص ١١٤.

لا لشيء إلا لكي يمر الأتوبيس كالسهم الطائش في اللحظة الأخيرة.(٣٦)

أحيانًا، وإذا كان مغضبًا، سينغمس حقي في فعل الانتقام اللطيف الذي يمنحه مزيدًا من المتعة. فحين تطلب منه واحدة من السيدات المتطفلات على صفوف المنتظرين أن يشترى لها تذكرة سينما، يكون انتقامه الوحيد أن يشتري لنفسه تذكرة في أبعد مكان ممكن عن مكانها.(٣٧) والانتصار الوحيد الذي يمكنه أن يحققه على أصحاب المطاعم الفخمة هو أن يسرق كل ما يمكن أن تصل إليه يده من عيدان الخلة.(٣٨)

السياح مصدر خصب للتسلية. ما أغرب هذه المخلوقات التي ترتبط سعادتها تحديدًا بالتأمين عليها على كل ميل، والذين سيجدون ما يصبون إليه في مصر، وهي أرض أدرك أبناؤها القدماء تمامًا ما كان يفكر فيه هؤلاء السياح، فلم يقيموا أفخم معابدهم على شاطئ البحر، بل في أقصى جنوب الوادي.(٣٩)

يضحك حقي بمرح لما انتهى إليه الطابع المثالي الذي أضفاه على عازف الكمان الروماني. ذات يوم وحين وقع عليه بصره في الشارع قرر أن يتبعه. وصلا أخيرًا إلى مقهى قدام سانتا سيشيلياز عندما جلس هناك يراقب رجله الغامض لاحظ بخيبة أمل أنه لم تأت فتاة ولا حتى قطة لتقابلة. لقد جلس هناك فقط يثرثر مع الجارسون ومع امراة عجوز. ما يدل أنه يشغله لم يكن المشاغل الروحية أو الجمالية، بل نتائج آخر سباق للدراجات. وفجأة لم ير حقي في الشعر الطويل للموسيقار تعبيرًا عن البوهيمية، بل هو يرمز للفقر. من الواضح أنه خسر نقوده في القمار، وكانت الخلاصة أنه ينادي باسم "نابوليوني".(٤٠)

---

(٣٦) عنتر، ص ١٦١.

(٣٧) نفسه، ص ١٦٥.

(٣٨) فكرة، ص ٢٥.

(٣٩) نفسه، ص ١٠٩-١١٠.

(٤٠) تعال، ص ٤١-٤٢.

إن كل مراقبة للأشياء الفكهة تمنح مادة لما فى الحياة المصرية من مرح؛ فالرجل،يزحلق طربوشه إلى مؤخرة رأسه لحفظ التوازن[٤١]، ومحل السجق الذى يباع إلى جواره صبغة لشعر الرجال[٤٢]، والقاضى الذى سأل مدمن الحشيش ما إذا كان يشعر بالذنب لسرقة الإوزة[٤٣]، وأكوام الأوراق الناتجة عن البيروقراطية التى لا تخدم إلا المتاحف المتنقلة لأنواع متعددة من فن الخط المصرى[٤٤]، ومساعد رجل البوليس الذى هنأ صديقه بخرارة بأن خبطه على كتفه وكأنه يختبر بطيخة[٤٥]. وهناك مثال آخر أكثر حدة لسخرية حقى وهو الوصف الذى يقدمه لديك رومى؛ فقد تم شراء هذا الديك للاحتفال بنجاح الولد فى المدرسة، وبمجرد أن جيء بالديك إلى البيت، بدا وكأن يعانى من الصرع والإكزيما معًا، فهو لايتحرك إلا بصعوبة، وحين قلب وأُمسكَ من رجليه اندلق من فمه سيل من الحصى والذرة والطوب والفول، وهى الأشياء التى حشرها البائع الماكر فى فىّ هذا الديك المسكين قبل أن يبيعه. وما إن أصبح مستقرا بطريقة ما، بدا وكأنه يتجشأ ويطلب واحد كازوزة.[٤٦]

*****

أعمال حقى مليئة بمثل هذه الأمثلة للسخرية وخفة الدم. وعند حقى أن السخرية شيء جوهرى بالنسبَة للأدب؛ لأنها تمنح الشرارة التى تغير لحظيا من تصور الكاتب القائم على المفارقة، تصوره للتناقضات التى يرسمها بابتسامة. ما أشد السخرية فى وصفه لنفيسة فى "السلم اللولبى"، وهى تحتضن فرغلى وتريحه بعد أن ضُرِب! ولكى تهدئ من روعه أعطته ثلاث قطع من

(٤١) أم، ص ٧٢.
(٤٢) عنتر، ص ١٦٣.
(٤٣) خليها، ص ٨١.
(٤٤) نفسه، ص ١٥٣.
(٤٥) نفسه، ص ١٧٨.
(٤٦) عنتر، ص ٧٩-٨٠.

الحلوى الملونة؛ فأكل فرغلي واحدة ووضع الاثنتين الباقيتين في جيبه ريثما يستمتع بهما فيما بعد. وحين لاحظت نفيسة ما فعله سألته بشغف ألا يخاف أن يوسخ جيبه. إن حقى لا ينجز السخرية من خلال الرسم الكاريكاتورى الساخر كما هو الحال مع المازنى، بل من خلال اهتمامه القوى بسرد التفاصيل التى صدمته والتى يشرحها تفصيليا.

وفى أعماله فى النقد الأدبى، سيذكر حقى غالبًا ما إذا كان الكاتب الذى ينتقده قد استخدم السخرية؛ فهذا يعد قيمة فى حد ذاته. وكان قد امتدح بالفعل أعمال لاشين عام ١٩٢٧ لما تحتويه من سخرية؛ غير أن استخدام لاشين للسخرية أشد من استخدام حقى لها وأكثر وضوحًا. من ذلك مثلاً أنه يقال لنا فى "هالو" عن شاب لم يتزوج إلا من أجل أموال زوج أمه، وفى اليوم المحدد لطلاقه المتعجل مات الرجل العجوز. ومما يشبه هذا فى "قصة شبح" أنه يتهم قارئه بضرب زوجته.(٤٧) وصلاح جاهين مؤلف آخر يستشهد به حقى على الحس الساخر، وعلى المقدرة على تصور وتحديد ما يضحك فى سلوك الناس. ولكن الشيء الأهم فى سخريته عند حقى، أنها ناشئة من الوعى العميق بالعنصر الحساس فى الموقف المصرى.(٤٨) وهذا التحليل لسخرية جاهين صالح تمامًا لتناول سخرية حقى.(٤٩) ومن المهم أن نلاحظ أن حقى يبدو وكأنه يحدد مصدر سخريته ووظيفتها، من خلال التعليق على سخرية الآخرين. وهو فى الوقت نفسه يركز على أهمية السيطرة على السخرية إلى أن يتم استخدامها على نحو انتقامى.

---

(٤٧) انظر الفصل الخامس.

(٤٨) "يتأمل صلاح جاهين الكون والإنسان بحزن عميق، وهو حزن لا يحسه داخل نفسه فحسب، بل يراه أيضًا فى عيون الآخرين" (عطر، ص ٦٥).

(٤٩) يعلق مصطفى إبراهيم حسين على رؤية حقى التراجيدية للحياة قائلاً " إنه إحساس تراجيدى بالسخرية على نحو يجعل التراجيديا تبعث على ابتسامة يمزقها الحزن، وليس الضحك الخشن كما هو الحال عادة فى السخرية" يحيى حقى مبدعًا وناقدًا (القاهرة ١٩٧٠) ص ٥٨.

إن لحقى عينين: عين طفل ينظر إلى العالم بدهشة واستمتاع، وعـين فنان يرى العالم جديدا أبدًا ومتغيرًا علـى الـدوام. ونظـرًا لهـذه الرؤيـة المزدوجة، فإنه يصور بلده وناسه بابتهاج وطزاجة، لا تزال تنم علـى كـل حال عن نبرة حزن وشفقة لضعف الرجال وضعف النـساء. الـسخرية أداة للتطفل تفتح وعى القارئ، دون أن تحمله التوبيخ والمرارة من غير داع.

الفصل الثامن

صاحب الأسلوب صانعًا

"إن الاتصالات الفكرية التي تقوم الآن بيننا وبين الأمم المتحضرة تقربنا معًا إلى مفاهيم واحدة ومثل متشابهة، والعقل البشرى رغم اختلاف الشعوب فى التاريخ والطبائع والألسنة يستقى من معين واحد سرُّه عند الله. هذا هو تعليل قدرة الأدب لأمة واحدة على أن يشمل الإنسانية كلها رغم ثوبه المحلِّى"

يحيى حقى: **خطوات فى النقد**، ص ٢١٦-٢١٧.

يجب أن يتم توظيف الخاص للكشف عن الهموم التى تعبر الحدود اللغوية والقومية وتتجاوزها. فالكتاب يعبر عن اختلافنا الواحد عن الآخر، مفكرين وأفرادًا وأممًا وأعراقًا. ولكنه فى الوقت نفسه يفعِّل اكتشافنا لما يميزنا.(١)

من الخاص إلى العام

ولكن كيف يمكن لمجرد وصف حادثة أو رسم شخصية فرد أن يطلعنا على أشياء تتخطى ذلك؟ تبدو الإجابة بالنسبة لحقى كامنة فى وعى الكاتب

(١) انظر فجر، ص ١٨٨. و خطوات، ص ٢٤٥. لمناقشة كتاب محمد ديب "فى المقهى" الذى يمنح حقى قدرته فى الارتفاع بالقارئ على الجانب المحلى من القصة وصولا إلى دلالتها العالمية، ومن ثم فإنه يعطى للمأساة المخصوصة ما فيها من حدة.

بعمومية الأحداث الخاصة التى يقدمها؛ فبدون مثل هذا الوعى يظل العمل مسطحًا وذا بعد واحد. إن رجلاً يتم نقله من الحياة مباشرة إلى الورق لن تكون له القوة نفسها التى لرجل تم تشكيله من نماذج حية متعددة. لا يمكن لكاتب أن يستنتج السمات العامة المتحررة من البعدين الزمانى والمكانى، إلا بعد أن يحلل عددًا من الأفراد.[٢] ويمكن لهذه السمات أن تُصاغ بعد ذلك لتشكل كائنًا جديدًا، مهما تكن خياليته فإن له تجسيده الصارم فى الواقع.

فى "ناس.. وناس" يتم وصف الشيخ مهدى بأسلوب كوميدى يذكّر ببعض هجائيات جلال الدين الرومى. ويؤكد حقى للقارئ أن الانطباع الأول عن هذا الشيخ كان انطباعًا شميًّا: رائحة نفث الصوف وعرق الخف والطين والحلباء وقد اختلطت برائحة البرسيم والجوافة.[٣] كل شىء فى الشيخ المهدى خشن: ملابسه، ملمس يده، قسمات وجهه، جلده الذى يشبه ورق صنفرة، صوته، حتى عصاه كانت معقدة كأنها ذات أشواك. ورغم أن كلمة "خشونة" استخدمت هنا مرة واحدة، وكلمة "غليظة" استخدمت مرتين، فإن كل كلمة تبدو وكأنها تقرير بما حدث عدة مرات. إن صلابة الوصف ودقة التفاصيل تجعل من التكرار أمرًا غير ضرورى. إن للرجل العجوز ضرسًا واحدًا أسود يدهش له الولد الراوى. لقد رأى كيف يضع الشيخ اللقمة بين الإبهام والسبابة ثم يضعها بعد ذلك بحرص فوق ذلك الضرس. لم يستطع الولد الصغير أن يرى فحسب، بل تمكن من سماع الشيخ وهو يرشف الماء "مصًّا له دوى لذيذ". أبدًا لم ير من قبل أحدًا يستمتع بالطعام والشراب على هذا النحو. والقطعة التى استشهدنا بها هنا مليئة بالأفعال المبنية للمعلوم والمتعدية التى تنتج سلسلة من الانطباعات: صور قصصية منفصلة ليتم استدعاؤها فى المستقبل، حين تُستفَز الذاكرة ربما بإشارة إلى رائحة رجل

---

(٢) أنشودة، ص ٢٤، ٦١.

(٣) ناس، ص ٤٦.

عجوز.[٤] الشيخ المهدى صورة نمطية لكل الفلاحين (رائحتــه، ووســخه، وخشونته كلها تلخص الأرض والفلاحين). ومع ذلك فهو فى الوقت نفسه له طابعه الفردى الذى لا يمكن أن يقارن بأى فلاح آخر. ويصدق هــذا أيــضًا على غيره من أبطال حقى؛ فحلمى أفندى فــى "الــدرس الأول"، الــصورة النمطية لموظف الحكومة، "بالقلم الرصاص خلف أذنه" يحب الطيــور حبًّــا غير عادى.[٥] وتلميذ المدرسة فى "عقرب أفندى" الذى استــشعر الغــضب المعتاد من تلميذ المدرسة إزاء أستاذه المحب للانتقام، فرد عليه ما كان يفعله بالضبط بعد مرور سنوات عديدة، وذلك بخلع كل أسنان الرجل العجوز مــن دون مخدر.[٦] وفى "البوسطجى" كان موظف مكتب البريد، الذى أُرسِل إلــى القرية قادمًا من القاهرة، قد خضع للغواية الشائعة بفتح رسائل أبناء القريــة. كل شخصية من هذه الشخصيات يتم تقديمها فى صورتها النمطية، سواء من حيث وظيفتها، أو من حيث عواطفها، أو مــن حيــث أوصــافها الخاصــة المباشرة. إن التجاور الشائع بين العمامة والطربوش، والجلابيــة والبدلــة، والجاثم والجالس، وهو تجاور يكفى بذاته للدلالة على الثنائية فى المجتمــع، وبالأخص فى الموقف الذى يجرى وصفه.[٧] ومن الأوصاف الدالة أيضًا "قلم رصاص خلف أذنه" وهو وصف جوجول للموظف المــدنى، و"الطربــوش المزحلق إلى مؤخرة الرأس" للرجال العاطلين، و"الشعر الأشعث، والكحــل السائح، وأحمر الشفايف الملطخ" لوصف النساء، و "الظهر المحنى" لوصف المقهورين. وبعد وصف النمطى يقدم حقى انتقالته التى يضيف فيها العنصر الذى يجعل النمطى حقيقيًّا.

---

(٤) هذه الانطباعات المتقلبة نفسها يمكن ملاحظتها فى مشهد رحيل إسماعيل إلى أوروبا "وداع الأسرة، وما أمرُّه!، فى الدار وسط النحيب والبكاء، والمحطة، والقطار، ثــم الميناء وحركتهن والباخرة المجهولة وصفيرها" قنديل، ص ٨١.

(٥) أم، ص ١٢٠.

(٦) نفسه، ص ١٠٤-١١٠.

(٧) هذه الأوصاف الثنائية يمكن ملاحظتها فى كثير من الأدب المصرى المعاصر.

غير أن مثل هذا البناء لن يكون ممكنًا ما لم تكن كل تفصيلة سليمة؛ لأن المصداقية تعتمد على الإحكام.(٨) والاقتباس التالى يوضح أهمية الحرص فى انتقاء الكلمة:

وأخيرًا يدرك هذا اللاهث أنه مع عرقه المتصبب كان قد فصد أيضًا كل إيمان فى قلبه.. فصد تارة لأنه نبذه عن إرادة من كثرة الشكوك، وفصده تارة لا لشىء إلا من شدة الإعياء والملل.(٩)

والفعل "فصد" فى سياق فقدان الإيمان يستحضر إلى الذهن صورًا كاملة لعدم الأهلية وعدم القدرة. ليس هناك كلمة أخرى يمكن أن تكشف بهذا الوضوح عن عملية الإضعاف السيكولوجى، كما أن تكرار هذه الكلمة يؤدى إلى التركيز بالعكس على ما يبقى انطباعًا غامضًا مفاده أن الحيوية فى حياة هذا الرجل قد جفت. وبدون هذا التحديد تضيع ظلال المعنى وتنغيماته، ولا يتمكن الكاتب من الإيغال إلى ما تحت السطح. وفى حالة أخرى يكتب حقى عن مجموعة من الرجال قرروا وهم طلاب أن يلتقوا سنويا فى الاحتفال بتخرجهم من مدرسة الحقوق. وبمرور الزمن تزايد عددهم، وهذا العام بقى منهم ستة أشخاص من أصل تسعة عشر:

أصبحوا الآن ستة، الأجدر أن يقال: أمسوا الآن ستة؛ لأنهم جميعًا أوغلوا فى مساء العمر.(١٠)

وهذا التحديد الواعى تذكرة تعليمية بثراء الاحتمالات فى اللغة العربية.

---

(٨) هو يمتدح إحسان عبد القدوس لقدرته على الإحكام؛ فإذا تم تغيير أى شىء تختفى البنية كلها. خطوات، ص ١٧٢.

(٩) عطر، ص ٨.

(١٠) ناس، ص ٣٠.

ويتهم يحيى حقي صلاح جاهين بعدم الإحكام لأنه يكتب عن العندليب. كان حقى يفضل أن يمر جاهين من البلبل إلى طيور الماء ثـم يعـود إلـى العندليب. فى هذه الحالة كان القارئ سيعرف بالضبط أى جانب من الطـائر يقصده جاهين، وباختياره للعندليب يصبح ما يقصده له قوة أكبـر. ويـشكو حقى من أن جاهين لا يعرف هذا الطائر؛ إذ يبدو وكأنه يتـصوره طـائرًا خرافيا. ويصاب القارئ بالتشوش كما يقول حقى: ما الذى يريد الكاتـب أن يقوله؟ لِمَ اختار العندليب وفضله على البلبل؟[١١] وهذا يكشف عن القيمة التى يعطيها حقى للإحكام فى تعقيدات اللغة العربية، وللألفة مع هذه التعقيـدات، وللتمكن منها. إن جيه. جى. هافـا J.G. Hava {الفريـد، قـاموس عربـى إنجليزى، بيروت ١٩٦٣} و هانز فيرhans wehr { قاموس العربية الحديثـة المكتوبة، لندن ١٩٦٦} لا يعطيان إلا كلمة "Nightingale" ترجمـةً لكلمتـى "بلبل" و"عندليب". أما معجم لين Lane فيقدم كلمة "عندليب" على النحو التالى: " طائر الألف تغريدة، أو الألف صوت، أو الألف ذيل، من الطيور الجواثم. ويقول البعض إنه البلبل، أو طائر مغرد يشبه الـــ Nightingale ". ولكـى يكتب الكاتب بشكل جيد، لكى يبدع صورًا فاعلة، لابد للكاتب أن يكون على علم بغنى المفردات الذى يمكنه من وصف أى نوع من الطيور، موضحًا أنه على علم بفروق المعنى وظلاله المحتجبة وراء كل كلمة. الإحكام هو الـسر فى التواصل الحقيقى.[١٢]

إن الانتقاء من شكل اشتقاقى معين – أو من شكل ربـاعى – ربمـا يكون له أثر دال فى الجملة. وفى المثال التالى المأخوذ من "مخلوق غريب"

---

(١١) عطر، ص ٦٣-٦٤.

(١٢) أنشودة، ص ٥٨-٥٩. قنديل، ص ٤٥. خطوات، ص ٢١٩-٢٢٠. وعندما يصف حقى ذلك النوع من الناس الذى يبيع أوراق اليانصيب ويشتريها، يصف حركـاتهم بأنها " دبيب" و" تسرب"؛ ذلك أن هذه هى ظلال أولئك الناس فى العـالم التحتـى. ناس، ص ٨٢.

يجتمع شكل الفعل المضعَّف وشكل الفعل الرباعى لإنتاج التوتر والثقل فى الحجرة التى يتقلب فيها الطفل المحموم ويتلوى:

إنه يفرفر من الحمَّى، يتقلب على الجنبين، يتطوح بدنه على الفراش من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين بلا وقف، كأنه يتقلى فى فرن.(١٣)

إن الفعل الرباعى بطبيعة بنيته الخاصة ثقيل ومعقد، كما أن الوضع غير المباشر لعلامات الإعراب، وسيولة المعنى يتسببان فى غموض مريك.(١٤) والكاتب الذى اختار الفعل الرباعى وفضله على الثلاثى كان يفعل ذلك بوعى؛ فهو يبرز فعلاً معيناً أو حالة معينة.

كانت تصعد السلم ذات صباح.. محنية الظهر تكحكح، فرأت ابنها يخرج من الحجرة مهرولاً.(١٥)

الفعل الرباعى الذى توحى بنيته بمعناه "كحكح"، أى كحَّ فى ضعف، يستخدم هنا لوصف أم تشق طريقها بخوف إلى ابنها العاق. وبعبارة واحدة تمت صياغة سلسلة كاملة من الأحداث والحالات، ومن بين الكلمات الثمانى الأخيرة هناك ثلاثة أفعال مبنية للمعلوم واسم فاعل واحد، ومن شق الطريق فى ضعف المضغوط فى جملة واحدة، إلى اسم الفاعل من الرباعى "مهرولاً"، لوصف الابن الذى يفر بعد أن سرق ذهب أمه وفضتها.

فى " دمعة فابتسامة" و "فكرة فابتسامة" و"خليها على الله" هناك ١٣١

---

(١٣) ناس، ص ٩٤. لاستخدام مماثل للفعل الخماسى انظر المازنى (عود على بدء ١٩٤٣) حيث يصف العم بعد أن قرصته العمة. (ص ٧٠): " واشتهيت أن أراه وهو ينط، ويتلوَّى، ويتعوَّج، ويتحرَّق ويشتم".

(١٤) إتش. لويسل H. loucel : دلالة الأعداد وتكرار الأفعال الرباعية فى "أنا أحيا" لليلى بعلبكى" Studia Islamica xxxL ،١٩٧٢ ص ١٢١-١٦٧.

(١٥) خليها، ص ١٤٢.

فعلاً رباعيا، من بينها ٤٣ فعلاً فقط هى التى تتكرر.(١٦) وهذا فى حد ذاته دال على ما فى مفرداته من غنى وما فى لغته من إحكام. والأفعال الرباعية المنتقاة هى أفعال شائعة من غير شك مثل "اتمنّى"(١٧) الذى ورد مرتين فقط فى الكتب الثلاثة. غير أنه استخدم "سفسط" بدلاً من "عبث" و "تحنح" و"كفكف" بدلاً من "هرم". وقد استخدم الأفعال الرباعية التى تدل بنيتها على معناها استخدامًا واسعًا؛ أفعالاً مثل "جلجل" و"طقطق" و"خشخش"، و"دندن" و"خرخش" و"تحنح" و" تمتم".

وفى هذا البحث عن الإحكام لابد للخداع أن يختفى. فموسيقى اللغة لا تكمن فى أصواتها بقدرِ ما تكمن فى الصور التى تقدمها لعينى العقل وأذنيه. غير أن هناك مناسبات نادرة سيستخدم فيها حقى السجع حين يتواءم مع المعنى كما فى المثال التالى:

تستخلص منه العصارة، وتلفظ العكارة.(١٨)

وهو يقول إن الذاكرة مثل المعدة؛ فهى تهضم ما يُقدَّم لها، مستخلصةً الجيد منه، ولافظةً الفضلات؛ فالكلمتان المسجوعتان (عصارة وعكارة) تمنحان التعبير الصوتى ما فيه من سيميترية. ويستخدم حقى أيضًا القلب والإبدال للتشابه الوثيق، كما فى وصفه لنعيمة وهى تقبل مقام أم هاشم فى

---

(١٦) من المهم أن نلاحظ أنه حتى فى لويسل (ص ١٢٢) هذا بينما نجد، وجدت أنا فى كتاب دمعة فابتسامة وحده ٦٩ فعلا منها ١١ فقط تتكرر. القرآن لدينا ٤٧ فعلا رباعيا مختلفًا منها ٣١ تتكرر، ولدى الجاحظ فى كتاب "التربيع والتدوير" ٩ أفعال فقط منها اثنان يتكرران (لويسل ص ١٢٢).

(١٧) لويسل، المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(١٨) ناس، ص ٩٧. غير أن حقى كان قد عبر عن امتعاضه من استخدام السجع (فى خطوات فى النقد مثلاً ص ٢٢٦) ونتيجة لذلك اضطر لاستخدام الحيلة مرة لكى يتجنب السجع، من ذلك مثلاً السطر الأول فى "الفراش الشاغر"، حين قال " الداخل فى شارع الريحان من ناحية ميدان الإمامين" بدلاً من "الداخل فى شارع الإمامين من ناحية ميدان الريحان" (مقابلة القاهرة، ٢٩ مارس ١٩٧٩).

"قنديل أم هاشم":

ليست هذه القبلة من تجارتها بل من قلبها.[١٩]

أو حين يخلق من خلال التكرار الماهر، أشد صور اللعب بالألفاظ تأثيرًا:

أصبح السيد عبدًا لعبده، والعبد سيدًا لسيده.[٢٠]

ففى هذه الكلمات القليلة تتلخص مراحل من تطور العلاقة بين الممثلة وكاتب مسرحيتها.[٢١] ومثل هذه التقنيات ليست مجرد أنواع من التأنق البلاغى، بل هى أدوات لا غنى عنها من أجل الوصول إلى الإحكام.

تراكم التفاصيل خصيصة من خصائص أسلوب يحيى حقى.[٢٢] فعند وصفه لعليوى فى "قصة فى سجن" وهو يدخل إلى زنزانته، يستخدم حقى أربعة تعبيرات متشابهة ليشير إلى تشوشه وغبائه (ابتسامة الارتباك، وبارد، وسخيف، وبلاهة)[٢٣] ويتم وصف عضو الكورس فى "ناس فى الظل" بأنه (ممتلئ، وملفوف، ومدكوك، ولكنه يتفجر بالنشاط)[٢٤] ولكى يبين مهارة الكتاب المعاصرين فى الانتحال، يستخدم حقى صورة لص، ويوظف سبعة

---

(١٩) قنديل، ص ٨٠.

(٢٠) عطر، ص ١٩٤.

(٢١) ومن أجل تأثير مماثل قارن مع: " ومضى الصبح فى نوم يقظ، وانقضى الضحى فى يقظة نائمة" (لاشين، سخرية الناى، ١٩٦٤، ص ٢٥).

(٢٢) حقى نفسه يستشهد بـ"الاحتجاج" كمثال: وهكذا استخدمت أشياء سيكولوجية كثيرة: شعور المرأة الحامل بالغثيان فى ليلة الزفاف، غسل الفوط الصغيرة المبقعة، رائحة الحلوى..(قنديل، ص ٥٢) ولا حظ مثلاً استخدامه لكلمات مثل "قمل" و" بق" و"بعوض" و" برغوث" (أحمد عباس صالح: حبيب المنكسرين والبلهاء والمنكسرين، الجمهورية، ٧ أبريل ١٩٦٢).

(٢٣) دماء، ص ٨٣.

(٢٤) ناس، ص ٩.

تعبيرات مختلفة ليكشف عن اختلاف تكتيكات السرقة لدى هؤلاء الكتاب وبراعة هذه التكتيكات (خاطف، وفاتح الخزائن، وقبض، وتائبة، ونشل، وتدلية من النوافذ). ست كلمات تتراكم لتتقدم هذا التركيب: "مخطوفة غدرًا"[٢٥] وحين يصف المراحل المتعددة لضحك رجل، يصبح تراكم التفاصيل أشد تأثيرًا: من ضحك، إلى حرج، إلى بُحَّ، إلى سعل.[٢٦]

على الكاتب – كما يقول حقي – أن يغوص في أعماق اللغة ليكتشف كنوزها الخفية. ويمكن أن نرى شيئًا من مثل هذا الغوص في صفحة يصف فيها حقي مبتدئًا يشاهد حركة أستاذه في المشي على الحبل، فحقي يصف تفاصيل كل حركة بشكل بالغ الدقة، وكأنه هو نفسه قد رأى تلك الحركات للتو:

كيف يطبق بطن القدم على الحبل إطباق فك على فك كيف يتم التوازن تتأرجح الكتفان مع ثبات الوسط، كيف تمتد الذراعان، وإلى أين تصوَّب النظرة.[٢٧]

المفعول المطلق "إطباق" يقدم النصف الثاني من الخبر الأول؛ ليوازن النصف الأول ويلائمه، ثم يأتي بعد ذلك قوله "يتم التوازن" وهو التعبير الذي كان القارئ في انتظاره، وقاده إلى ذلك البنية الخاصة للعبارة السابقة. فهذه العبارة الأخيرة إن هي إلا تكملة للحفاظ على التوازن. إن المقطع الموسيقي في الفعل الرباعي "تأرجح" يربك ما في الجملة من ضربة قوية، وهو ما يكشف حركة الأكتاف ويناقض حركتها: قدمان ثابتتان، وكتفان متأرجحتان.

إن قوى مراقبة التفاصيل ومراكمتها هذه، هي التي تحقق الإحكام

(٢٥) أنشودة، ص ٦٢.
(٢٦) ناس، ص ٣٣. وصف سلاح الرجل في معركة الحياة: مثقل بالدروع، ومدجج بالسلاح (عطر، ص ٧).
(٢٧) ناس، ص ١٠٠.

بالنسبة لحقى، وهو يثمن الإحكام عاليًا.[٢٨] إحكام اللغة يؤدى عند حقى إلى إحكام الفكرة، وهو يستشهد بكونفوشيوس الذى يقول بأن علاج القلق الاجتماعى والتدهور الأخلاقى، هو وضع الكلمات فى مواضعها الصحيحة.[٢٩] ويكتب حقى بإعجاب عن فلوبير الذى طلب من صديق له ذات مرة أن يختبر بعض الحقائق الطبية في مكتبة الروينز ورغم أن هذه الحقائق لم تكن تشغل أكثر من ست صفحات فى روايته، فإنه كان يشعر مع ذلك أن من الضرورى أن تكون هذه التفاصيل سليمة.[٣٠]

ومع ذلك فإن الإحكام فى التفاصيل لا يعنى إعادة الإنتاج فوتوغرافيًّا؛ فكل تفصيلة لابد أن تخدم غرضًا معينًا، وكل كلمة لابد أن تكون دالة فى مكان معين. ولكى يتحقق الإحكام فى مكانه ربما يجب إعادة كتابة كلمة أربعين مرة. غير أن الإحكام لذاته أمر ينبغى تحاشيه، وإلا تصبح الكتابة أمرًا مزعجًا.[٣١] لا يمكن للمرء على سبيل المثال، أن يكتب عن خادم يحضر كوبًا، ثم يأخذه ويخرج ثانية، ما لم يكن هذا يخدم غرضًا معينًا.[٣٢] فى منفلوط، عرف حقى مهندسًا فاسقًا ترك بيته يتحول إلى خيمة مزرية:

---

(٢٨) لمناقشة مسألة الإحكام فى أسلوب يحيى حقى، انظر مصطفى عبد اللطيف السحرتى: يحيى حقى الإنسان الفنان، مجلة الشهر، مايو ١٩٦١. و سمير وهبى: البيئة وتأثيرها على إنتاج يحيى حقى، مجلة الكاتب، فبراير ١٩٦٥. وصبرى حافظ: ناس فى الظل وقضية النثر العربى، مجلة الآداب، سبتمبر ١٩٧١.

(٢٩) خطوات، ص ٢٣٥-٢٣٦.

(٣٠) أنشودة، ص ٦٨.غير أن حقى عبر عن رعبه لسماع رد فعل فلوبير حين كتب له صديق عن مرض زوجته المدمر. وقد رد فلوبير قائلاً: يا لك من محظوظ أن تتمكن من مشاهدة مأساة كهذه تحت يديك!" ويعلق حقى: يا لقسوة الإنسان الذى يمكنه السماح بوقف عواطفه الإنسانية عند مثل هذا الدرك لكى يتابع بحثه عن الفن. الفن مهم، ولكن لا شىء أهم من الإنسان (مقابلة، ٣ أبريل ١٩٧٩).

(٣١) قنديل، ص ٤٥-٤٦. خطوات، ص ٤٨.

(٣٢) عطر، ص ٨٩. وهو ينتقد مصطفى محمود لتقديمه شخصيات بلا تبرير أو شرح (خطوات، ص ٢٩٣).

أصبح المنزل بعد قليل – فما بالك بعد ثلاث سنوات – من المسارح الحرة للفئران والعناكب والهوام والغبار، زجاجات خمر مبعثرة على طول الخط من الباب إلى الفراش، أوراق الصحف تطير كما تشاء، القمامة بين متناثرة ومكدسة طال عليها الأمد، والباشمهندس المكلف بنظافة البلد كله سعيد بحياته أشد السعادة.(٣٣)

ربما يبدو وكأن حقى قد سجل كل ما رآه، ولكن النظرة الفاحصة ستكشف أن التفاصيل الصامتة وحدها هى التى تم انتقاؤها فالطبيعة والإنسان متعايشان. والمحطة فى قصة "الدرس الأول" لا تخدم إلا قرية محدودة، لكنها هى نفسها معزولة عن القرية، نائمة فى الحقول. ورصيفها – وهو مسرح الحدث كله – محاط بالبرسيم والجاموس والبقر. هذه المحطة معزولة لدرجة أنه حتى القطارات البطيئة القذرة لا تتوقف فيها، هى فقط تتريث عندها.(٣٤) كل تفصيلة هنا تبرز النعاس الحالم لهذا المكان الرعوى. لا محاولة للإشارة إلى الدراما المستقبلية. وروتين النومة الطويلة الواحدة يقطعه النشاط المتقطع حين يعلن عن مجيء القطار، وفى "تعال معى إلى الكونسير" يصف حقى أعضاء الأوركسترا وهم يفدون على قاعة الكونسير، بعضهم يحمل آلاته، والآخرون يشقون طريقهم إلى طبولهم الصغيرة أو الكبيرة. بعد ذلك يجلس العازفون، ضابطين حاملات الآلات ومنظمين موسيقاهم، أحيانًا بأيديهم، وأحيانًا بأطراف عصيهم الموسيقية. وقبل أن يصل قائد الأوركسترا، يمكن أن سماع أصوات السعال المكبوت، سيصبح هناك إحساس بتوقع رهيف تسرى عبر القاعة، ثم يدخل قائد الأوركسترا شاقًا طريقه بسرعة.(٣٥)

فى "قصة فى سجن" يتم إعلام القارئ على الفور بوضع الغجر فى

(٣٣) خليها، ص ١٨٤.
(٣٤) أم، ص ١١٩.
(٣٥) تعال، ص ٧–٨.

ريف مصر، وأنه من خلال رد فعل شاويش على سجينه الغجرى:

أزال الواجب المتكرر شعور الشاويش وهو يــزج بــالمقبوض عليهم إلى غرفة السجن. ولكنه مع هذا الرجل متضجر، ملتوى الفم، قاسى القبضة، يتلذذ بشتمه وضربه بالكف على قفاه.. لا لأن عينه تقع على ساقين غشاهما القشف، أو لأن أنفه زكمتها رائحة كريهة تنبعث من جلباب أزرق قذر، مرقع فــى نــواح عديدة بألوان داكنة – فهذه أشياء اعتادها من الفلاحين الــذين يمرون عليه – بل لأنه منذ علم أن المتهم أحد جماعة الغجــر الذين تطاردهم النقطة، وهو يرمقه بعين كارهة. لم تكن نظرة رجل لرجل، بل استعراض نوع راق لفصيلة منحطة. لا تقع يده على كتفه إلا تملكه تأفف قريب من الغثيان. الغجر! هل هم من بنى آدم؟(٣٦)

الوصف مباشر وبسيط: متضجِّر، ملتوى الفم، قاسى القبضة. أســماء الفاعل الثلاثة وحدها تشير إلى رد فعل الشاويش، من الإحساس بالغــضب، إلى التعبير عنه بالشفاه، إلى الفعل فى قبضته. عبر أسماء فاعل ثلاثــة تــم وصف العملية. يا لهم من غجر مقززين، لدرجة أنه حتى ضجر الروتين لا يمكنه أن يخفف من كراهيته لهم! إن الوصف الصارم الذى يمتع بــه حقــى قارئه ليس مرانًا على المؤثرات السينمائية، وإنما هو إشارة إلى ما هو آت. إذ لا يمكن للقارئ إذا لم يقدر آخرية الغجر، أن يحلم ويفهم مدى مــا كــان يحسه عليوى من فوضى وأذى: فلاح بسيط ملتزم بالقانون، أغرتــه بنــت غجرية جميلة، ووجد نفسه فجأة لم يعد فلاحًا، بل كائن يثير الغثيــان عنــد رجل عديم الحس. ويتضح تشوشه جيدًا من خلال الوصف المقابل الذى يأتى مباشرة بعد رد فعل الشاويش؛ فهذا ليس غجريا كريهًا، وإنما فــلاح مثيــر

(٣٦) دماء، ص ٨٣.

للشفقة ضل طريقه:

دخل الغجرى غرفة السجن وعلى فمه ابتسامة يبعثها الارتباك، فهى باردة سخيفة، زادت بلاهةً وطولاً عندما وقع نظره على شاب جالس فى ركن فرآه يبتسم أيضًا..

ارتباك، وبرودة، وسخف، وبلاهة. كل صفة من هذه الصفات تعطى القوة للصفة التى سبقتها. إنها مواقف غريبة من الغجرى؛ ولهذا السبب يقدم حقى عليوى. لقد تم رسم المشهد بهذه السطور القليلة، وسلوك عليوى فيما سيأتى من مشاهد سيصبح مفهومًا.

الوصف بسيط لكنه مع ذلك بالغ الإيحاء. وهذه حقيقة يؤكدها حقى دائمًا. البساطة تكون فضيلة عندما يتم تحقيقها من خلال الوعى بأنها ليست مجرد التعبير فى حد ذاته وحسب، بل شىء آخر. ومن ثم فإن معناها لابد أن يكون متبلورًا بوضوح، بحيث يسمح للفهم أن يوغل بسهوله إلى ما وراء المعنى. يجب ألا تتحقق البساطة ببساطة؛ لأن ذلك سيقتضى نقصًا فى تقدير وظيفة اللغة.[٣٧]

عندما يقدم حقى لقصته مثلاً، بوصف غنائى لخلفية ريفية، أو بوصف واضح لبطله، فإنه يدخل بعدها إلى الحدث. الفقرات التمهيدية كما فى قصة "الدرس الأول"، تكون عادة بطيئة، وتجذب اهتمام القارئ بسحب المعلومات الأساسية وإخفائها حتى النهاية. فى "قصة فى سجن" يتم وصف الراوى بأنه ضجر، لا بسبب رائحة السجين ووساخته، بل بسبب (وهنا يقدم حقى الأطروحة الأساسية لأول فقرة ويقدم موضوع القصة) الرعب الذى يبعثه فيه الغجر: وهل هم من بنى آدم؟

وفى فقرة وصفية تمامًا لا يعقد حقى التركيب النحوى ولا البناء؛ ذلك

---

(٣٧) أنشودة، ص ٦٢-٦٦. والأدب يستنكر سهولة الإنتاج، كما يستنكر سهولة الاستهلاك كما يقول طه حسين: خصام ونقد، ص ٣٣.

أنه معنى بالأثر الذى لا يمكن تحقيقه إلا من خلال غنى المفردات والصور.(٣٨) الجمل قصيرة، وأحياناً حتى مقطعية فى تأثيرها:

ووصلتهما كلماتهم واضحة، وضحكاتهم عالية.(٣٩)

تهجم الخيل، ويقع السوط، ويوضع القيد فى اليدين.(٤٠)

صورة محكمة تم رسمها. وهذه هى الخلفية التى يجب تحديدها بوضوح، على نحو يمكن أن يتم التسليم به بعد ذلك، كما يتم التسليم بالنموذج الذى يظهر عليه. حتى الصوت فيما يكتبه شىء مهم:

نعجة هزيلة، لها من كل مأماة جواب، فيه نداء حنون تخفى تحته ولع الأم وجزعها.(٤١)

ولاحظ الصوت الناعم، الحزين، الأنفى، الرخيم. فى هذا الوصف كله هناك فعل واحد مبنى للمعلوم هو "تخفى". ويبدو أن هذا يشير إلى عجز النعجة؛ فكل ما تستطيع فعله أن تخفى ألمها وحزنها.

بعد أن قضى عليوى الليلة مع الغجرية ذهب يبحث عن كلبه، وفى النهاية وجده ميتاً من السم الذى دسته له الغجرية:

يهتز جسمه متشنجًا. وحدق الكلب فى صاحبه، ولمعت فى عينيه لحظة بارقة أمل، ثم أطفأها سريعًا حزن عميق صامت.. لم ير من قبل عيوناً تبكى مثل عينى الكلب الجامدتين، وكانت تكلمه وتقول: (هل هذه آخر مرة ترانى؟)، وفتح فمه.. ولكن الموت كان قد انتهى، وضع يده على هذا الفم فلا يستطيع

---

(٣٨) "وقعت يده على موج من الصوف قد ألهبته الشمس". دماء، ص ٨٦.
(٣٩) نفسه، ص ٨٤.
(٤٠) نفسه، ص ١٠٣.
(٤١) نفسه، ص ٨٦. حين مشى إسماعيل فى الميدان التقطت أذناه أصواتاً معينة: "ضحكات غضة، وأخرى غليظة "حشاش" (قنديل، ص ٦٨).

نباحًا.. وانحدرت بدل الصرخة سيول من لعاب لزج، تنبئ عما في جوف الحيوان من غليان وألم لا يعلمه أحد... وخفت رعشة الكلب شيئًا فشيئًا حتى تلاشت حركته، وتجرأ الذباب على فمه وعينيه.[٤٢]

الالتفات الطبيعي للتفاصيل (الذباب مثلاً) يجعل هذه القطعة واضحة ومؤثرة في الوقت نفسه. وبدلاً من "صرخة" هناك "سيول من لعاب لزج"، من أصوات الصفير والحلق الحادة إلى الأصوات الاحتكاكية الرخيمة. وموت الكلب الذي يمكن اعتباره بمثابة موت لإرادة عليوي، لم يتم التعبير عنه أبدًا. وشيئًا فشيئًا تتوقف الحركات جميعًا، فلا تعلن عن حدوث تغير، بقدر ما تعلن عن ذروة عملية ما.

تقنيات أسلوبية

لا شيء في أسلوب حقي يحدث بالصدفة؛ فكل شيء يوزن بدقة، ويخطط له بعناية. وقد قال حقي نفسه في مقدمته الأوتوبيوجرافية لمجموعة "قنديل أم هاشم" أنه كان واعيًا بالأسلوب على الدوام، وكان شغوفًا باستخدام التقنيات الجديدة.[٤٣] وهو يزعم أن "البوسطجي"هي المثال الأول في الأدب العربي لاستخدام تقنية الاسترجاع، وأن سنوات إسماعيل السبع في بريطانيا تم تناولها كلها بتقنية الاسترجاع.

هناك تقنية أسلوبية يستخدمها حقي ويستفيد من ميزاتها، وهي تقنية بروست حين يضع جملة بين قوسين؛ فهو يقدم فرضية من داخل فرضية أخرى ليبني بناء مركبًا، حيث ينجذب الانتباه لفكرة ربما تكون ثانوية في أهميتها، لكنها تلقي الضوء على النص الحالي، كما تلقي الضوء على جانب

---

(٤٢) دماء، ص ٩٤-٩٦.

(٤٣) قنديل، ص ٥٢.

من رؤية الكاتب للعالم. والاقتباس التالى من " الديك الرومى" مثال جيد على التأثير التراكمى لمثل هذا البناء:

ذكرتنى زوجتى – وما أقوى ذاكرة النساء فى المنغصات – ذكرتنى بالنذر الذى جاءتنا به ليلة نصف شعبان، لم يعد باقيًا فى بالى، نسيت أو فى الحق تناسيت، فما أسهل نسيان النذور، النية صادقة عند الالتزام بها، متهربة عند حلول الوفاء ككل دين، أظرف إنسان لإنسان هو الدائن حين يسعفك، وأثقل إنسان على إنسان هو هذا الدائن نفسه يطالبك بالسداد..(٤٤)

زوجان نذرا أنهما سيحتفلان إذا نجح ابنهما فى الامتحان. وقد أفضى هذا النذر إلى استطراد فى الكلام عن النذور فى عمومها، النذور التى يتعهد المرء بالوفاء بها، لكنها تبدو بعد ذلك ثقيلة مثل الديون، ثم يؤدى هذا إلى استطراد آخر عن الدائنين. ثلث هذه الفقرة هو الموضوع، والثلثان الآخران استطراد. وقيمة هذه الاستطرادات تكمن فى ما تعطيه لهذه الفقرة من وزن؛ إذ أصبح القارئ مدركًا ومن خلال ثقل الفقرة، كم هو مرهق أن يأتى موعد الوفاء بالنذر. وتفضى هذه المقدمة إلى حوار تصر فيه الزوجة على أن الكوارع لن تكون خاتمة مناسبة للاحتفال بنجاح الولد فى الامتحان. والمحاضرة الأخلاقية عن النذور تجعل القارئ واعيًا تمامًا بما يفكر فيه الأب. لقد أخذ النذر مأخذ الجد، حاول أن ينساه والآن يتظاهر أمام زوجته بأنه لا يعرف عم تتحدث. كل استطراد – سبعة استطرادات فى هذه الفقرة – يؤدى إلى خلق جو أكثر مما يقدم معلومات مباشرة ضرورية للحدث.

وهناك مثال آخر على استخدام الجمل الاعتراضية، يرتبط بمَثَلٍ تعلمه حقى فى المدرسة: "ما حكَّ جلدك مثل ظفرك"(٤٥). وقد قاده هذا المثل إلى

(٤٤) عنتر، ص ٧٧.

(٤٥) حقية، ص ٣٧-٣٨.

الحديث عن دادته السودانية التى كانت تحب منه أن يهرش لها ظهرها. ومن هذه الدادة انتقل حقى إلى الحديث عن زوج وزوجة من الشباب يحك كل منهما ظهر الآخر بالمعنى المجازى. ونجاح هذه الجملة يكمن فى الإصرار المطلق على ما لهذه الجمل الاعتراضية من طابع واضح التناقض.

وفى الجزء الأول من "صح النوم"، يوجد الكثير من الجمل الاعتراضية، التى تؤكد بطء حركة الحياة فى الماضى. وهذه الجمل الثقيلة تقف على العكس تمامًا من الأسلوب الرشيق، المختصر تقريبًا فى الجزء الثانى، المخصص تقريبًا للوصف. وفى "خليها على الله" يعطى حقى قلمه الفرصة ليعجب من "سحر الخطابة"، إلى الهلباوى، إلى الخطب بشكل عام، إلى خطب المساجد، إلى الخطبة التى ألقيت فى مناسبة فيضان النيل، منتهيًا إلى سرد تجربته هو فى الخطابة. والرابط الوحيد بين كل هذه الأشياء العجيبة هو كلمة "خطبة"[٤٦]

التكرار عنصر آخر مهم من عناصر أسلوب يحيى حقى، ويستخدم فى إعطاء علامة ما:" بيت الشاعر ملىء بالأشياء الثمينة، لكنه لا يعرف فن التستيف".[٤٧] واستخدام كلمة "تستيف" يقوم بدور علامة تنبه القارئ إلى "حقيبة فى يد مسافر"، حيث كان حقى قد كتب مقالة عن فضائل الـ"تستيف" "غير المعروف عمليًا فى الشرق". وهكذا، يكتسب هذا النقد الأدبى أبعادًا ثقافية. وفى "كومبارس" يكرر حقى هذه العبارة ثلاث مرات:" وهو واقف إلى الوراء فى الظل، قابل ألا يتقدم خطوة واحدة ليقف فى الضوء". هذا التكرار، وهذا الاستخدام لصورة ملكة النحل وخليتها يلعب دورًا فى إبراز الرسالة التى تنقلها هذه الصورة القصصية: الإنسان فى الكورس يجد متعته فى الانتماء إلى كينونة لا اسم لها، غائمة ولكن جماعية. ما يجب تحاشيه هو

---

(٤٦) خليها، ص ١٠-١٩.
(٤٧) أنشودة، ص ٦٣.

وحشة الأضواء.[٤٨] وفى مقالته النقدية المطولة عن أعمال غالب، يكرر حقى خمس مرات أنَّ غالب كان منتصبًا على الدوام أمام ربه. والشيء الضمنى فى هذا التكرار أنه مهما تكن حياته غير دينية فى مظهرها، فإنه كان فى الحقيقة رجلاً تقيًا.[٤٩]

مؤلف أم راوٍ؟

رغم أن الشيء المؤكد هو اهتمام حقى أساسًا بفهم المواقف، فإن المؤكد كذلك أنه كانت له القدرة على جعل القارئ يشترك فى تجسيد هذه المواقف. ومشاركة القارئ تلك تتحقق من خلال اختيار واع للتقنيات السردية، ومن خلال التناوب بين ضميرى المتكلم والغائب، ومن خلال الجمع الفعال بينهما.

ومن خلال السرد بضمير المتكلم، وفى تطابق مع الراوى، يعيش القارئ حقيقة الموقف وليس النظرية، ويُترك له الحكم دون تلاعب من قبل الكاتب. فى "أم العواجز" يصف الراوى إبراهيم وهو يتسلق الدرجات الأخيرة فى سلم الحياة. كان يبيع الفجل على الرصيف، وفجأة يتعرض لمنافسة هائلة من بدر. وبينما كان إبراهيم يتكيف مع هذه الظروف التعيسة الجديدة وصل زوج بدر. وعند هذه النقطة كان الراوى مضطرا أن يغيِّب نفسه لبعض الوقت. وقف الراوى بدوره، والقارئ كذلك فى مواجهة التأثيرات التى وضعتها بدر، وربما آخرون غيرها، على كاهل إبراهيم. لقد أصبح بائع بخور، ثم استبعد بعدها مرة ثانية، ولكنه استبعد هذه المرة من قبل مشعوذ آخر، وما بدا قبل ذلك أنه الدرجات الدنيا فى سلم الحياة تكشف عن وهم؛ فلا تزال هناك درجات أدنى. وحيث إن القصة مكتوبة بضمير المتكلم، فإن غياب الراوى نقطة حاسمة لتحاشى الحاجة إلى تفاصيل المراحل التى مر بها

---

(٤٨) ناس، ص ٩-١٢.

(٤٩) انظر هذا الكتاب ص ١٤.

إبراهيم فى تدهوره. كل ما هنالك أن القارئ يلاحظ انعدام قدرة إبراهيم على المعارضة الصامدة فى مجتمع لا رحمة فى تنافسيته. حتى الشحاذون يتنافسون، وتم إقصاء إبراهيم فى النهاية من هذا الصراع، فالصورة الأخيرة التى يراها القارئ فى النهاية هى صورة إبراهيم جالسًا على عتبات المسجد. مثل هؤلاء الناس هم فى الحقيقة تحت رحمة ريح الحياة، عرضة لأن يتحاشاهم الجميع، تمامًا كما تحاشى القارئ - ومن خلال الراوى - إبراهيم.(٥٠)

فى "صحح النوم"، حقى هو الراوى مرة أخرى. هو الرجل العارف الذى يراقب من على هامش مجتمعه؛ فالأستاذ يتهمه بأنه يتكلم عن سطح ما يحدث، وليس عن جوهره ولُبِّه. ويمكن لحقى - كما فى القصة السابقة - أن يستخدم غياب الراوى ليسمح للأحداث الحاسمة بأن تقع. ويتم استشعار الأثر الكامل للتطورات دون أية فترة للانتقال اللطيف. ونحن نرى فى النهاية أنه حتى الأشياء المهمة الغريبة عن عالم القصة يتم وضعها فى الحسبان؛ فقد أتى بالأخبار من الخارج، وتفعل هذه الأخبار فعلها كمثير متصاعد يؤدى إلى السخط.(٥١)

ورغم أنه لا يمكن وصف أعمال حقى فى مجملها بصفة الوجودية، فإن عددًا من هذه الأعمال يبرهن على العناية بمشكلة الهوية. وهو يحاول أن يحل هذه المشكلة بمحاولة أن يتصور فى نفسه عنصرين متمايزين، على نحو يجعل من الممكن بالنسبة له أن يراقب ذاته الثانية من موقع الراوى، ومن خلال وضع حدود لما يراه، فإنه يقترب من فهم من يكون هو. ولكن المشكلة أننا لا يمكن أن نعرِّف أنفسنا بمن نكون، بل بمن لا نكون. وهكذا يجد حقى أن "تقنية المرآة"، وبرغم ما تبعثه من إثارة، فإنها تجعل القضية

(٥٠) انظر الفصل الثانى.
(٥١) صح، ص ٧٨، ٩٤.

أكثر ضبابية. وفى قصة "مرآة بغير زجاج"(٥٢) يحكى الراوى قصة اكتشافه لقرينه، وكان عليه فى الحقيقة أن يدمره لكى يبقى هو. ومع تقدم علاقته بشبحه، بدأ الراوى يشعر أن عليه أن يصبح طعامًا لهذا الآخر. ومع هذا الإدراك جاء التمرد، ولكى ينقذ الراوى نفسه قام بتدمير هذا الآخر. مرةً أخرى، الراوى وحيد، ولكنه مع رؤيته لهويته يرتعب، أكثر حتى مما كان فى بداية البحث عنها. إن قلق الروح الضائعة، وضلالها الكامل يتكشف بوضوح كامل من خلال استخدام ضمير المتكلم؛ لأن هذه مشكلة لابد أن يشترك فيها القارئ من خلال تطابقه مع الراوى، وليس مجرد الرؤية بعينى المؤلف.

ورغم أن حقى يميل إلى تفضيل السرد بضمير المتكلم، فإنه يختار أحيانًا منظور ضمير الغائب لما فيه من موضوعية. وباستخدام ضمير الغائب فى "قنديل أم هاشم"، يحافظ حقى على وجود مسافة تفصله عن قصة كان يمكن أن تبدو أوتوبيوجرافية إذا لم تكن هناك هذه المسافة، فيفقد بهذا الأثرَ الفلسفى اللازم. وفى "عنتر وجولييت" يحافظ حقى مرة أخرى على شمولية المؤلف وعلمه بكل شيء؛ فلكى يقدم صورة واضحة عن خلفيات هذين الكلبين اللذين رماهما القدر معًا، كان لابد للكاتب أن يرتفع على الحبكة حتى يفهمهما معًا وعلى نحو واضح. يجب ألا ينكشف تعاطفه مع أى من الجانبين، إذا كان للمفارقة فى الموقف أن تفعل فعلها.(٥٣)

وفى بعض الأحيان يجمع حقى بين هاتين التقنيتين السرديتين، على النحو الذى يمكن القارئ من النظر إلى العالم عبر عينى البطل، وقد يؤخذ بعدها لينظر من علٍ إلى عالم فى حالة تخلُق. ويمكن رؤية هذا التكنيك

(٥٢) انظر الفصل الأول.

(٥٣) فى قصة "الدرس الأول" يصف رصيف المحطة دائمًا بأنه قصير، ولكن عندما تستخدم لوصف حدود عالم يوسف يصبح الرصيف طويلاً:" ووراءه وعلى بعد خطوة واحدة، وهى عتبة الباب، حرية الرصيف الطويل" (أم، ص ١٢٢).

أوضح ما يكون فى "قصة من سجن"، حيث أحدث حقى قطيعة بين الـراوى بطلاً، وبين المؤلف الذى يقوم بالتعليق. والأثر المبتغى هو خلق بعد مزدوج لذاكرة الراوى، وهو ما يُؤدى إلى تشكيل الماضى، وتشكيل المبدأ التنقيحـى الذى يستخدمه المؤلف فى حاضر أبدى. وعندما كان اهتمام عليـوى كـراوٍ بالبنت الغجرية يتنامى، وعندما أصبح وصفه أكثر ذاتية، يتـدخل المؤلـف ليرسم صورة موضوعية، وليجسد أيضًا شعورًا لابد أن عليوة لم يتصوره إلا لماما، ومن المؤكد أنه لم يكن قادرًا على تقديمه بشكل مختصر ومحكم. وبعد أن تتضح الصورة تمامًا، يسمح حقى للراوى أن يسيطر من جديد لكى يقـدم الحدث.

حين ألقت الغجرية بذراعيها حول رقبة عليوى، كان مـن التـشوش بحيث لم يدرك أنها لم تكن شغوفة، ولكن من المهم للقارئ أن يعـرف هـل فقدت الغجرية سيطرتها بلا مقابل. كل شىء فعلته كـان محـسوبًا، ولكـن الراوى كان من السذاجة بحيث لم يكن قادرًا على تحليل مشاعره وللتفكيـر من جديد فى عواطفه التى كانت، ماذا كانت حقا فى ذلك الوقت، وحين نظر إلى الغجرية للمرة الأولى. للوهلة الأولى لم يجد لها جاذبية يعيهـا(يخبرنـا المؤلف بذلك) ولكن فيما بعد كان يقوم بابتعاث الماضى وكأنه كان مـشحونًا بالعواطف. ويضيف المؤلف بعدًا آخر يسمح للقارئ بأن يفهم مصدر تشوش الراوى. ويتضح هذا على وجه الخصوص حين يتناول حقى مأزق عليـوى المتعلق بمشاعره تجاه الغجرية. ما الذى كان يمكنه أن يفعله فى الانجـذاب الذى أحسه تجاه نوع من الأشخاص كان قد تعلم أن يكرهه وأن يخشاه؟ هذا هو التعبير الواضح عن دور المؤلف فى المأزق الـذى يواجهـه عليـوى: انتصار الغريزة – والغريزة الجنسية فى حالتنا هذه – على العقل.

إن حدثًا مثل موت الكلب لابد أن يقوم بوصفه مؤلفٌ عليم؛ لأن العملية التى يرمز إليها هذا الحدث (موت إرادة عليوى) لا يمكن أن تفهمها الـذات. ونقاط التحول لا يُمكن استيعابها إلا عند النظرة الثانية، حين تستثمر اللحظات

الاعتيادية بالدلالة التى لم تكن لها فى الأصل. والمؤلف بتدخلــه يمكــن أن يضيء المناسبة دون أن يضعف من مصداقية السرد.

وفى مناسبة أخرى يتدخل المؤلف ليوضح ما بدا لعليوى غير واضح؛ ففى الصباح التالى لليلة التى قضاها مع الغجرية وجد أن البنت قد أصــبحت باردة ونائية. يمضى الوقت، ويوضح المؤلف أنها قد صارت مريضة بسبب طيبة عليوى، وبسبب أن هذه النوعية الجديدة من الحياة يسهل التنبؤ بها. لقد اقتيد القارئ ليتوقع تطورًا كهذا من التوضيح السابق للمؤلف، الذى يقول بأن الغجرية لم أشعر بعاطفة بين ذراعى عليوى، إنما شعرت بالراحة والأمان.

ويدخل القارئ من خلال المؤلف إلى رأس الغجرية. إنه يستمع إلــى رواية سيرة أبى زيد ويشعر بثقل الجو الذى تبعثه الحكاية. ورغم أن عليوى بدا وكأنه يستمع، فإن القارئ غير منتبه إليــه. الجــو الآن لــيس أرضــيًّا ومضطربًا، بل جو سحرى: إنه عالم يصبح فيه الشعراء هم الأبطال الــذين يغنون عنهم، عالم غريب تمامًا ومغترب بالكامل.

بعدها، وحين يعاد تقديم الحدث مرة أخرى، يكون الراوى هو المسيطر كالعادة، وينغمس القارئ من جديد فى تشوش عليوى. ورغم أن "قصة فــى سجن تبدو وكأنها كتبت فى الأصل من وجهة نظر الــراوى، فــإن الــسرد بضمير المتكلم لا يشكل فى الحقيقة سوى ثلث المحتوى. أما الثلثان الباقيــان فيزخرفان قصة رجل بسيط، كان سيفقد من دون هذا المنظور الثانى ما لــه من مذاق ومن بناء. ويقوم الانتقال من الراوى إلى المؤلف بــدوره الفعــال بيسر داخل الفقرة الواحدة بحيث يتم تحقيق التكامل الكلى. خذ مثلاً، بعــد أن ينغمس المؤلف فى وصف محكم لموت الكلب، يلتقط الراوى الحدث مما يتيح للقارئ أن يشعر بالأثر الذى تركه تسميم الكلب فى عليوى. لقد حقق يحيــى حقى الألفة مع السرد بضمير المتكلم، وأعانه على ذلك التسويغ النقدى لوجود راوٍ غريبٍ مشارك؛ الراوى المراقِب المراقَب. وبهذه الطريقة نجا حقى من خطر السرد بضمير المتكلم، وهو الخطر الذى أشار إليه بارت:

حين يروى راوٍ ما حدث له، لا تعود الـ"أنا" الراوية هي نفسها الـ"أنا" التى يُروَى حولها.. بعبارة أخرى: لا يمكن لـ"أنا" الخطاب مرة أخرى، أن تكون مكانًا لإعادة استيعاب شخص كان مستوعَبًا فى السابق.(٥٤)

وفى النهاية يتجمع المراقِب والمراقَب فى صورة عنصر ثالث يظهر، وهو تغير فى نظرة الراوى للزمن. عندما بدأ عليوى قصته، كان يستعيد ماضيه، وكانت التفاصيل مهمة، والتوضيحات مطولة. ولكن ما إن مضى السرد أحس الراوى بنقص فى اهتمام مرافقه، وبدأت القصة تفقد حدتها وحيويتها. كان يتذكر بصعوبة، ويمكن للقارئ أن يشعر فى السرد بشىء من الملل، بثقل كان ما فى القصة من إثارة يخففه للحظات. توقف الراوى عن أن يحيا القصة، مجرد أنه يحكى والقصة تمضى إلى الأمام وتنتهى كما بدأت، بطيئة، ومعقدة، وثقيلة.

ومن المهم أن نلاحظ أنه على الرغم من أن القصص الثلاث فى مجموعة "دماء وطين"، تدور فى البيئة نفسها، وحول الناس أنفسهم الذين نرى صورهم فى الخلفية، فإن كل قصة مختلفة تمامًا عن الأخريات، وهو اختلاف تؤكده المسافات المتباينة بين الراوى والحدث. الحدث فى "البوسطجى" مروى من منصة لها امتيازها، منصة الغريب المشارك. و"قصة فى سجن" مروية فى صورة " Yarn "(٥٥) (حكاية طويلة مغزولة من خيوط متعددة). وقصة "أبو فودة" شاهد على انفصال المؤلف تمامًا عن الحدث، وليس لمجرد لحظات يتلطف فيها القارئ، ويلقى نظرة على ما يدور من عمل داخل عقل البطل.

---

(٥٤) رولان بارت: " الكتابة.. فعل لازم؟" ضمن كتاب المحررين آر. جورج وإف. جورج: الماركسية من ماركس إلى ليفى شتراوس (نيويورك ١٩٧٢) ص ١٦٢.

(٥٥) انظر الهامش رقم ١٦ فى الفصل التاسع من هذا الكتاب.

أؤمن أن التشبيه البليغ هو من الأدوات الرفيعة التـــي يعتمـــد عليها الأسلوب الفنى، وفيه تظهر فلسفة المؤلـــف فـــى ضـــم الأشتات المتفرقة المتنافرة فى وحدة لها مغزى، هـــو وســـيلة المؤلف فى التقريب بين عالم الماديات والمعنويات، هو الدليل على مدى نفوذ نظرته إلى الكون.(٥٦)

يكتب حقى عن قصائد الجاهلية وصدر الإسلام المليئـــة بالتـــشبيهات، فيقول: بعد كانت هناك بعد الكلمة الأولى عادة حروف مثـــل (كَـــ، كـــأن، كأنما). وعند حقى أن هذا كان لأنه كان من المألوف بالنسبة للبدو أن يرقبوا الخلاء بعينى الصقر، لدرجة أن كل شيء كان يوصف بالصورة ومن خلال الظواهر المادية الأخرى التى يرونها.(٥٧) الصور ليـــست مجـــرد أداة، بـــل مقياس لخصوبة الكاتب الروحية والثقافية.. وفى عالم يندر أن تنقل فيه اللغة بشكل دقيق الظلال الرهيفة للشعور، تساعد الصورة على تحديد ما يجب أن يظل مبهمًا ومتفلتًا.(٥٨) الصورة هى المجال اللونى الذى يحتوى كل الدرجات والظلال. والصور ليست مجرد اقتران بسيط، بل بناء مركب يصهر المـــادة المتاحة فى حياة جديدة، وهذه الحياة الجديدة هى الهدف الذى يـــسعى إليـــه أفضل الأدب.

---

(٥٦) خطوات، ص ٢٧٧-٢٧٨. وانظر المصدر نفسه.

(٥٧) أنشودة، ص ٤٩.

(٥٨) بمقارنة القيم المتشابهة فى الشعورين، يجعل الكاتـــب طابعهمـــا الأساســـى بـــالغ الوضوح بضمهما فى استعارة واحدة؛ وذلك حتى يزيل عنهما احتمـــالات الـــزمن ويربطهما معًا بالرابطة التى يصعب وصفها، رابطة من الولاء للكلمات.. إن الأدب الذى يرضى بمجرد "وصف الأشياء" ينقطع بشدة عن تواصل ذاتنا الحاضرة مـــع الماضين وهو الجوهر الذى تبقى به الأشياء، ومع المستقبل، وهو الذى تحثنا فيـــه الأشياء على الاستمتاع بالماضى مرة أخرى" إم. بروست: بحثًا عن الزمن المفقود، ترجمة إف. إيه. بلوسوم (نيويورك ١٩٣٢) ص ٢١٨.

وكما يمكن أن نرى فى الجدول رقم (١)[٥٩]، فإن ما يزيد على ثلث صور يحيى حقى مأخوذ من الطبيعة.[٦٠] ٣٩,٢ % من إجمالى ٤١٨ صورة تم تجميعها من الأعمال التالية: الفراش الشاغر، حصير الجامع، إزازة ريحة، كنا ثلاثة أيتام، خليها على الله، دمعة فابتسامة، تعال معى إلى الكونسير، ناس فى الظل، فجر القصة المصرية، أنشودة للبساطة. ويوضح الجدول رقم (٢) أن أكثر من نصف الصور المستمدة من الطبيعة المشبه به فيها حيوانات: ٢٣,٤% من إجمالى الصور. وأخيرًا يوضح الجدول رقم (٣) الزيادة الكبيرة فى نسبة الحيوانات البرية (الصقور، الذئاب، الأفاعى..إلخ)

---

(٥٩) الجدول رقم ١: الصور على وجه العموم

	العدد	%
الطبيعة	١٦٤	%٣٩,٢٣
أخرى	٢٥٤	%٦٠,٧٧
الإجمالى	٤١٨	%١٠٠,٠٠

الجدول رقم ٢: صور الطبيعة

	العدد	%
حيوانات من حقبة ما	٩٨	%٥٩,٧٥
عناصر الطبيعة	٤٣	%٢٦,٢٢
الحياة النباتية	٢٣	%١٤,٠٣
الإجمالى	١٦٤	%١٠٠,٠٠

الجدول رقم ٣: صور الحيوان

	العدد	%
البرية	٥٦	%٥٧,١٤
الأليفة	٢٤	%٢٤,٤٩
الأسطورية	٣	%٣,٠٦
غير المحددة	١٥	%١٥,٣١
الإجمالى	٩٨	%١٠٠,٠٠

(٦٠) "ربما نلاحظ إلى أى مدى توحد الصور الإنسان والحيوان والطبيعة، فتكشف بهذا عن فهم حقى لوحدة الخلق." مصطفى إبراهيم حسين، ص ٩٨.

فى مقابل قلة عدد الحيوانات الأليفة (القطط، الدجاج.. إلخ) والحيوانات الأسطورية (الخنازير الشركسية، والغرفين.. إلخ) والحيوانات الأخرى غير المحددة. وتلقى هذه الإحصائيات ضوءًا كاشفًا على الحيوانات التى يكتب عنها حقى. فبدلاً من أن يستقى حقى صوره من العالم الأليف للحيوانات العائلية، يفضل الحيوانات المتوحشة التى لا تظهر البتة كموضوع مباشر للخطاب. وهى الحيوانات التى يعطيها لونها وخصوصيتها فى المقارنة مثلاً بين تكيتين للمولوية باقيتين فى إسطنبول وذَنَب البرص.(٦١) رجل غنى أجبر على دفع جنيه لقريب له فقير، شعر وكأن جبلاً يحط على صدره، لقد تخيل جيشًا كبيرًا يهاجمه ويقطعه إربًا، يشرب دمه، ويأكل كبده وأمعاءه، ويسحق عظامه. بعد ذلك تحول الجيش إلى حيوان مفترس لا حدود لنهمه. وتنصهر هذه الصورة فى النهاية بالواقع، فالرجل هنا فى الحقيقة يوصف وهو يشعر بالألم.(٦٢) فى "كنا ثلاثة أيتام" تكشف صور الحيوان وبشكل دقيق عن التأثير السيئ للعلاقات الاجتماعية؛ فبعد وفاة والديه يُترك شاب لمسئوليته فى رعاية أختيه، ويعيشون ثلاثتهم فى انسجام إلى أن يلتقوا بجيرانهم وينخرطوا معهم، وفجأة يشعر الأخ بالتهدد من قبل أختيه، فقد أصبحت عيونهما عيون البوم، وأسنانهما أسنان الفأر، ولهما عناد الثور ونزق الجدى. والجيران بدورهم صاروا عقارب.(٦٣)

من الغريب أن ستة عشر من الصور العشرين التى استخدمت لوصف العيون فى الأعمال المختارة هنا شبهت بالحيوانات: الصقور، والنسور، والعقبان، وكلها حيوانات متوحشة. والنظرة مدرك حسى مباشر، فهى فى ذاتها بريئة "وغير أليفة". ويوصف رجل بأنه يبدو وكأنه يذوب فى الكون من خلال نظرته، ثم يوصف وكأنه يغلف الإبداع فى حضن نسر عظيم. لاحظ

---

(٦١) دمعة، ص ١٦.

(٦٢) ناس، ص ٨٨.

(٦٣) قنديل، ص ١٤٥.

النظرة المتوحشة التي تسمح بالانتقال من الذوبان في الكون إلى التناسخ في النسر. الصورتان تنصهران في صورة واحدة، حين يذوب الموضوع الأول في تناسخ الموضوع الثاني، فكأنه نسر خرافي.(٦٤)

أحس في عامة الناس أن في رءوسهم من وراء أعينهم سدًا تصل إليه المرئيات فيصدها إلى حيث أتت وتنطق بها العينان. وهناك رءوس (رءوس الفلاحين) خلت من هذا السد لأنها متصلة بأسرار الكون، فتمر المرئيات بالعيون ثم تهوى في فضاء سحيق ولا تعود، هي عيون الحيوان والفنانين الحالمين وبعض المجانين.(٦٥)

ومن خلال هذه الصورة ينقل حقي بنجاح، دلالة كل من الفلاح والفنان رؤيته للعالم. فكل منهما برىء بالسليقة وعلى اتصال مباشر مع الطبيعة، وذلك من خلال هذه النظرة الواضحة التي لا يمكن للثقافة أن تلوثها ولحظة الإدراك هي لحظة اندماج كامل بين المراقب والشيء الذي يراقبه. والنظرة هي أداة الاندماج. ورغم أن الفلاح والفنان كليهما لهما جذورهما في الطبيعة، فإن الفلاح – شأنه شأن الحيوان – هو المتلقي السلبي.(٦٦) والفنان هو الفاعل الموجب. ومن خلال هذا الاتصال الحي مع ما هو بدائي في نفسه،(٦٧) يمكن للفنان أن يتجاوز ذاته الفانية، ليحقق بإبداعه درجة من القداسة. ولكن قبل أن تحدث هذه العملية المحفِّزة، تكون رؤية الفنان هي رؤية الفلاح والحيوان والمجنون.(٦٨) وهذه النظرة ليست مجرد نظرة بريئة، إنها أيضًا نظرة ثاقبة؛

---

(٦٤) ناس، ص ١١٨.
(٦٥) صح، ص ٦٨.
(٦٦) انظر الفصل الثاني.
(٦٧) انظر الفصل الأول.
(٦٨) ألا تكون قادرًا على الرؤية بهذه الطريقة يعني شكلاً من العمى فـ" لا بصر مع فقد البصيرة". (قنديل، ٧٢).

لأنها لا تمر بمصفاة. ويصف فلوبير بأنه وصل إلى الذروة التى ينظر منها إلى الخلق بعيون نسر؛ فرؤيته تجمع أشياء متباعدة تمامًا، غير أن الدودة أيضًا فى قلب التفاحة. إن نظرة كهذه تضم حقا أسرار الكون.(٦٩) وهنا أعطى حقى استعارته بعدًا ثالثًا يضمن لها حياتها فى ذاتها؛ ففلوبير ليس قادرًا على رؤية المسافات المتباعدة فحسب، بل إنه اكتسب أيضًا حدة فى الرؤية غير عادية. ويأتى هذا بالضبط من خلال هذه الصورة الممتدة التى ينجز بها حقى الأثر الكامل.

وفى كتابه الأخير "أنشودة للبساطة" خصوصًا، يمكن للقارئ أن يستشعر نبض حياة ثانية يسرى.(٧٠) فهذه الطائفة من المقالات النقدية حية وتعج بالصور. وكما تطور مفهومه للفنان وللفن، تطورت كذلك حاجته للغة تعبر بشكل مناسب عن تصوره الجديد. وفى المقالة الصغيرة يمكن رؤية هذا الغنى بوضوح وتقديره حق قدره:

وقرأت أخيرًا قصة قصيرة من إنتاجنا الحديث، فأحسست منذ السطر الأول أننى محكوم علىَّ بالأشغال الشاقة المؤبدة فى سجن طرة، لا أقطع الزلط فحسب بل أمضغه أيضًا. الكلمات هى التى تبظّ وليست عينى. ثمرة قشرتها من ألف راق غليظ صلب، ونزع كل راق يتطلب مطرقة وجهدًا من عضلات القلب والذراع، الاستعارات والتشبيهات مخطوفة غدرًا، والخاطف – على خلاف قرنائه – يجمع كل الاختصاصات: فتح الخزائن،

---

(٦٩) أنشودة، ص ٧٠.

(٧٠) انظر أيضًا خطوات، ص ٢٣٧-٢٤٩. لأن مقالاته مكتوبة بعد ١٩٥٩؛ فالمقالات العشرون الأولى مكتوبة بأسلوب مباشر، ولا يحاول حقى أن يخلق تأثيرًا ما؛ فالمهم بالنسبة له هو الوضوح بحيث يكون متأكدا من حدوث التواصل. وفى الصفحات العشرين الأولى هناك صورة واحدة فقط، وهى على ذلك صورة جافة؛ فتناوله على سبيل المثال للنقد الأدبى مثل قيام تاجر بجرد تجارته.

وتسلق مواسير المياه، والقبض على الدجاج، وتعبئة الغسيل من على الحبل، ولو لم يجف بعد، ولمّ الحلل النحاسية، ولو بزفارتها، ونشل المحافظ وأقلام باركر، وتدلية التليفزيون والراديو والنجف من الشباك.. أما الكلمات فاجتماع خصوم فى قيد واحد، كل لفظ يئن من الإرهاق، مكتف بأغلظ الحبال، وكل معنى يصرخ طالبًا الحرية والانفكاك من الدور المفروض عليه قسرًا. رجل فيلسوف يقوم بدور المهرج ورجل مهرج يقوم بدور الفيلسوف. هذا كاتب يفحت بئرًا للبحث عن ماء يرتوى منه، سحره هبوطه شيئًا فشيئًا فى أغوار الأرض، فإذا به قد نسى الماء وانتشى بالفحت وحده، أصبح الغوص همّه الوحيد.. وبدلاً من أن يهتف لنا وهو غائص درجة بعد درجة: بشرا، كمن قد اقتربت من الماء، كان هتافه: صبرًا، لا يزال بعد العمق عمق، انظروا إلى جمال باطن الباطن.

ومع ذلك، أحسست أننى لابد من أن أقرأها مرة أخرى، فهى تتحداك، وهذا هو جواب التحدى. فى المرة الثانية هو رجل يريد أن يحكى لى حكاية ونحن نسير معًا، فإذا به لا ينطق بكلمة حتى يستوقفنى بشد ذراعى ونخس كتفى بإصبعه وخبط بطنى بكوعه وجذب تلابيبى بيده ويقول: اصحُ، انتبه. افتح عينك وأذنك، وخذ بالك من هذه الكلمة، وقارنها بالتى قبلها، وتهيأ لتلقى التى بعدها، وإياك أن تغفل عن الخيط غير المرئى الذى يخرج منها ليتطوح فى الهواء مسافة أربع صفحات ليسقط على كلمة لا تزال عندك الآن فى عالم الغيب، ولكن حين تمر بها ستعرف أنها مربوطة بالكلمة التى وقفنا عندها.

هذا دأبه عند كل كلمة. أصبح المشوار سلسلة من الوقفات فلا أنا أماشيه مشيته ولا هو يماشينى مشيتى. حالة كان ينبغى

لبافلوف أن يدرسها أثناء بحثه عن الأمراض العصبية وردود الفعل المشروطة وغير المشروطة فى إنسان جعله هذا العالم النفسانى مادة بلا نفس.. حقا إنه جدير بأن يكون له ركن فى أحد متاحفنا، على شرط أن يوضع داخل بدلة حديدية من ساقه لرأسه، كفرسان زمان، قناعها يغطى وجهه أيضًا، ويكون قابضًا بيده على مثقاب كبير، من مخلفات مشروع "موهول" الذى أرادوا به الوصول إلى قلب الأرض.، ويكون واقفًا على قاعدة من الجرانيت الخام، لأسنانه الغليظة بريق سن الإبرة وشكتها.(٧١)

وفى نوبة من الصور التى تتراكم الواحدة بعد الأخرى، يصبح القارئ مدركًا تمامًا لمأزق الأدب المعاصر. وتمامًا كما تتوالى هذه الصور وراء بعضها فى فوضى (شذر مدر)، فكذلك تكون الأفكار غير المحتملة التى يراكمها الكاتب الحديث إلى جوار بعضها. الفارق أن صور حقى يشدها إلى بعضها البعض وحدة الموضوع، وهو صعوبة قراءة الأدب المعاصر. يبدو الكاتب وكأنه يحكم على القارئ بمهمة شاقة، ثم بعدها تصبح الكلمات هى السجان.. ثم تلقى العقبات وتظل فى انتظار كلمة السر لحلها. هذه الكلمات ليست جزءًا من تعبير مترابط، كل كلمة محكوم عليها بالعزلة، تأمل فى أن تتكامل مع غيرها ولكنها تفشل، تأمل فى أن تكون جزءًا لا يتجزأ من معنى أكبر. يصطدم حقى بالمؤلف الذى يمضى فى طريقه تاركًا رفيقه وراءه. وفى النهاية يصبح الكاتب – كما كانت الحال مع القارئ – جزءًا من فحوى "الكلمة". الكاتب مثل كلماته، يصعب الوصول إليه، ويجب أن يوضع على شاشة عرض فى متحف، فى بدلة حديدية من ساقه إلى رأسه، ولا يمكن اختراقه؛ فكل ما يمكن أن يصل إليه القارئ هو لمعان أسنانه. إنه بعيد عن الاتصال بالعامة؛ إذ يبدو كأنه على قاعدة من الجرانيت. الكاتب والقارئ

---

(٧١) أبشودة، ص ٦٢-٦٤.

والنص، كل هذا اندمج في الصورة، وما يبدو هناك هـو غيـاب واضـح للسيطرة.

وفى مناسبة أخرى، تُشبَّه اللغة فى يد الشخص "الذى يرسم طريقه فى الحياة" بمصٍ عود القصب الجاف؛ فأعز ما في يد شخص كهذا، يتسرب من بين يديه كما ينسرب الماء فى منخل. إن رجلاً كهذا يوزن بدرعــه الثقيــل؛ فرغم أنه يصبح وكأنه بطل على الأرض، فإن حياته تمر مثل حياة حيــوان دون الدخول لمرة واحدة إلى ميدان المعركة. وقد تنتهى المعــارك، وهــى تنتهى فعلاً، ولكن ليس لأ شخصًا ما قد كسبها. إنما هى تنتهــى لأن علــى المقاتلين أن يتعلموا العيش معًا؛ فالإنسان يرى الحياة كأنها أمر مقضى بــه فعلاً، ولا داعى للاستمرار فى القتال. والكأس الذى يشرب منه المقاتل كأس مرير، لا يحتوى إلا على حثالات فاسدة. هنا نرى قائمة من الصور، ومــن الواضح أن كل صورة منها تسعى إلى الصورة التى تليها من خلال التداعى، وبقليل من الترابط.. ورغم أن هذا سيؤدى فى العادة إلى خطأ ما، فإنه يخدم هنا غرض حقى ؛ لأنه يكشف عن غموض اللغة فى القص المعاصر.(٧٢)

فى التصور المثالى، لا يكون الفنان شخصًا مشوَّشًا على النحو الذى تم تصويره هنا؛ فالفنان فرع شجرة يمكن رؤيته، وجذوره ضاربة فى العمــق بحيث تتصل بالإنسان البدائى. إنه أم تحتضن رضيعها فى اســتمتاع غــامر تطمس كل ذكرى عن آلام المخاض. إنه الشخص الذى لا يخرج دلوه فارغًا أبدًا من بئر الحياة؛ فقلمه هو البوق فى يوم النشور. هو الإسفنجة التى تمتص كل ما تسمع وترى، هو كاميرا بلا غطاء على عدساتها. قصصه رصاصات تنطلق من القلب. هو طريق العبور للبيت العربى، يقود الضيف إلى أفنية لا يتوقعها. يزيل حجب الضباب ليكشف عن الصورة الكاملــة التــى تحدســها الروح حدسًا.(٧٣)

---

(٧٢) عطر، ص ٧-٨.

(٧٣) نفسه، ص ١٨٨. أنشــودة، ص ٨١. دمعة، ص ٥. أنشــودة، ص ٨٠. نفــسه،

وأحيانًا قد يملأ حقى قصة ما بصور كثيرة، بحيث تبدو متضخمة وتغدو طنّانة، فعصارات هذه الحياة المتناهية الصغر تنز من كل الأركان، وذلك كما فى "الفراش الشاغر":

الوالج فى شارع الريحان من ناحية ميدان الإمامين تمر يده الشمال بعد خطوات بدكان صغير قد لا تلحظه عينه وهو ماض فى سبيله أمام صف من دكاكين فقيرة متلاصقة متشابهة تحاذى الرصيف المقشور الضيق فى استقامته ودورانه، فهذا الدكان مضيع هو وإخوته فى عتمته غلالة من هواء رث نسجها عنكبوت مات فى وقت غابر فعشش فيها من بعده الأمن والرزق والنعاس والزمن المشلول.[٧٤]

وبعد المقدمة الرهيبة لشارع الريحان[٧٥] والإمامين[٧٦] فى السطر الأول، يرتسم الجو؛ فالشارع فى الحقيقة ميت، ومدفون تحت غلالة من الظلام يسبح فيها العنكبوت منذ زمن بعيد، لدرجة أنه حتى الزمن تجمد به وعشش فيه. والجزء الأخير من الصورة يأخذ القصة إلى منطقة أخرى، لا منطقة العالم الحقيقى للناس، بل فضاء خارج الزمن، حيث لا تتم رؤية الأشياء بقدر ما يتم الإحساس بها، وحيث يكتسب غير المحسوس (أى المفاهيم المجرة، مفاهيم الأمن، والرضا، والكسل، والزمن) يكتسب تجسيده

ص ٩٣. خطوات، ص ١٤٧. نفسه، ٢٤٦. عطر، ص ١١٢.

(٧٤) الكاتب، أبريل ١٩٦١، ص ١٦١.

(٧٥) خارج القرافة، مدينة الموتى فى القاهرة يلف الريحان فى أوراق الخوص ويباع لأولئك الذين يأتون لزيارة الموتى. ويوضع الريحان بعد ذلك على القبر، وهى عادة فرعونية لا تزال تمارس حتى اليوم. انظر قوله مثلاً:" ليس بين الأيام عندهم يوم لطلوع القرافة، لا خميس ولا أربعين ولا طلعة رجب ولا العيد. لا خوص ولا ريحان" دمعة، ص ٢٤.

(٧٦) الإمامين تشير إلى المقبرتين فى القرافة، الإمام الليث والإمام الشافعى (مقابلة، القاهرة ٢٣ مارس ١٩٧٩).

فى صورة الموجودات المادية التى تسكن هذه السرمدية المظلمة. والدكان لا مكان له هنا، إنه خطأ، وبعدها تأتى ثلاث استعارات: دمل فى خد أسيل، مومس بين حرائر، مجزوم بين حريم أمير شرقى. والتعارض المقدم داخل كل استعارة هو الذى يؤهل القارئ لما سيأتى؛ فهذا الدكان محل حانوتى. وهذه الصور أكدت للمؤلف فهم قارئه. أما وقد هيأ المؤلف الجو، فإن بإمكانه الآن أن يعرض القصة. إن الحالة المتولدة عن الحضور المنحوس للحانوتى تطغى على كل شيء. ويكتسب غير المحدد – كما كان الأمر فى البداية – تجسده فى صورة باذنجان مخلل فوق دكان خضار، وكأن كل باذنجانة أجهضت بذر أمعائها. ومن غير تشوش يستأنف حقى وصف الزبائن بأفواههم التى تتحلب للمنظر اللذيذ، وكان لهم صلة قرابة بالرخمة والضبع.. وهذه الصور سيتم تقديمها بصورة مجسدة فيما بعد ومن خلال الحدث.

ستتوقف عربة مرة أو مرتين فى الشهر، خارج البيت المقابل لمحل الحانوتى وتلفظ راكبها. والسيارة تشبه بحبلى اختنق داخلها جنينها. وراكبها الغريب – "الجنين الميت" – هو عم البطل الذى يسمح له بين حين وحين، بالخروج من ملجأ المجانين مصحوبًا بممرض رجل. وهو يشبَّه بجثة، وهذه الصورة ستبقى النهاية، حين يسيطر ابن الأخ المحب للجثث على السرير الذى يحتله عمه فى المستشفى. ويتم تقديم البطل بعد ذلك فى جو مشحون بكل ما فى النبوءة من رهبة؛ فإخفاقاته المتهددة فى الحياة تصل إلى ذروتها فى رغبته فى العثور على زوجة بريئة براءة كاملة يمكنه هو أن يشكلها، ومن خلالها قد يستنفد رغبته بكاملها. وقد خاب أمله حين تزوج من شابة مطلقة من صعيد مصر؛ فنظراتها المتواضعة وعيونها المسبلة فى لقائهما الأول أعطت فكرة خاطئة عن رغباتها العارمة، وهى الرغبات التى انتقلت مما هو بهيمى إلى ما هو شيطانى. وتستأنف الصورة فى وصف الشاب الذى امتُصَّت روحُه منه (نفهم أنه امتصها الشيطان)؛ فقد أصبح جثة يحركها زنبرك. وكأن الغرغرينة قد أكلت من تحت الجلد كل لحمه. لم يعد يجرى فى

شرايينه دم بل حنظل. وحين تركته زوجته بعد ليلتين تنقل بين المومسات بحثًا عن شريك سلبي، ولكن كل هذا بلا جدوى. لقد بدا أن كل علاقة تتطلب منه شيئًا روحيا، شيئًا لم يعطه ولن يستطيع أن يعطيه. بعدها أصبح يهتم بصبي الحانوتي، ورافقه في كل جولاته في تغسيل الموتى. وتأتي الذروة – التي كان القارئ قد توقعها من البداية بسبب طبيعة الصورة – حين يخبر صبي الحانوتي الشابَ عن العروس الصعيدية التي ماتت في الليلة السابقة مباشرة على زفافها:

وتسلل في جوف الظلام شبحان: وحش مفترس يهضم الزلط، وروح تحطمت وتعفنت وغابت عنها رحمة الله!(٧٧)

الرغبة الملحة من قبل البطل في الاستسلام الكلي لموضوع رغبته، جعلته يسعى إلى الإشباع الجنسي مع جثة.(٧٨) وفي اليوم التالي تم إبلاغ عائلته بأن فراش العم في المستشفى قد أصبح شاغرًا (من أجل ابن أخيه، كما سيفهم القارئ).

غير أن الحياة الأخرى التي يستدعيها حقي ليست قاسية أو رهيبة على الدوام، وإنما هي في بعض الأحيان تكون أيضًا غامضة، باطنية. والوصف التالي يقدم للقارئ صور حقي عن الموسيقى:

إن كانت في الحياة ساعة صفو فهي هذه الساعة: النفوس في نشوة، خلت عنها همومها، الجباه مضيئة، والعيون لامعة، والقلوب متطهرة.(٧٩)

الصفو، النشوة، السلام، اللمعان، التطهر: كلها مصطلحات تستخدم

---

(٧٧) الكاتب، أبريل ١٩٦١، ص ١٧٥.

(٧٨) حقيقة أن الجثة كانت لعروس صعيدية حقيقة دالة؛ فقد كان في هذه المرة متأكدًا من الاستسلام من قبل بنت صعيدية وعلى خلاف ليلة زفافه الأولى.

(٧٩) تعال، ص ٧.

للتجربة الصوفية. والموسيقى آلية للتحرر من هذا العالم والدخول فـــى بعـد آخر:

الصالة كلها كأنها انفصلت عن الأرض. وكل إنسان فيها كأنما انفصل عن حياته.(٨٠)

ويجب الإشارة أيضًا إلى أن الانفصال مقبول عمومًا كمتطلب أساسى للتجربة الصوفية؛ فالانفصال عن الحياة انفصال كذلك غن الموت ورعبـه؛ حيث إن جزءًا من تعريف الحياة نفسها الخوفُ من انتهائها. الانفصال عـن الحياة إذن علامة على سرمدية اللحظة الصوفية. وسيصبح هذا أوضح فـى توسيع الصورة على النحو التالى:

أغرقته (التجربة) فى غيبوبة هى الحضور بعينـه. اسـتثارت بصيرته وصدق إحساسه.(٨١)

هنا لحظة الفهم الحقيقية التى انجذب إليها كل المتصوفة؛ ففـى حالـة السرمدية هذه يصف حقى موسيقى فاجنر وهى تعصف بالمستمع إلى شاطئ بحر هائج تهدر أمواجه، كل موجة مختلفة، سريعة الزوال، لكنهـا تحتـوى عمرًا بأكمله.(٨٢)

سواء كانت الصورة رهيبة، أو صوفية، أو من الطبيعة، وأيًا ما كـان غرضها النهائى بالنسبة لحقى فى أى سياق محدد، فإن البناء يجب أن يكون من التأثير ومن الغنى بحيث يشى بشىء وراءه، مـن دونـه يفقـد طابعـه الغامض.

---

(٨٠) نفسه، ص ٢٨.

(٨١) نفسه، ص ٣٠.

(٨٢) نفسه، ص ٣٢. وانظر قوله أيضًا: "وتقل هذا الجو على الربابة، فهى تئن بصوت متشابه، ووقف العالم كله فى ناحية، والربابة فى ناحية أخرى" (دماء، ص ٩٨.

العامية: أداة أدبية

ربما اتحد أهداف أعضاء المدرسة الحديثة بشكل جيد، وذلك في استهدافهم خلق أدب وطني. ولكن المؤكد أنهم لم يتحدوا في المنهج. وكان هذا صحيحًا فيما يتصل باللغة على وجه الخصوص. هل يجب أن تستخدم العامية في الحوار، وهل يمكن للفصحى أن تلائم الواقعية التي يقتضيها الأدب الجديد؟[٨٣] والحق أن هذه كانت المشكلة الكبرى الفريدة في الأدب "الواقعي". لم تكن المشكلة فحسب كيف تكتب هذه اللغة المنطوقة، كانت المشكلة أيضًا متى يجرى استخدامها.[٨٤] ورغم أن عيسى عبيد قد استخدم العامية في الحوار ليضفي الحيوية على النص، فإن حقي يتهمه بالفشل في التطبيق الكلي الناجح للعامية. ويعزو حقي سبب الفشل إلى تركيز عبيد العام على شكل العامية، وهو ما قاده إلى عدم الالتفات للسياق بما فيه الكفاية.[٨٥] وكانت مشكلة العامية الأخرى هي ما إذا كان يجب أن تستخدم في المونولوج الداخلي في المسرحيات على سبيل المثال.[٨٦] مشكلات كهذه كانت هي

(٨٣) قال حقي إن الكتاب الشبان باستخدامهم للكلمات التي استخدمها المتنبي وشوقي كانوا سيصبحون جزءًا من التراث، جزءًا من شيء أعظم من ذواتهم الفردية. (عطر، ص ٣٣).

(٨٤) انظر شارلز فيال: اسم البحث بالفرنسية، ص ١١٣-١٧٤. وقد مر لاشين بمراحل ثلاث في استخدامه للعامية: (١) كان كل الحوار بالفصحى. (٢) استخدمت العامية في الحوار وفي السرد كليهما، وكتبت كما تنطق. (٣) عودة إلى الفصحى كما في حواء بلا آدم. (النساج: تطور فن القصة القصيرة في مصر، ص ٢١٥-٢١٦.) ووفقًا لحقي، فإن لاشين كان أول من حاول وتناول مشكلة تمثيل القاف في "سخرية الناي" ؛ فقد استخدم الهمزة، رغم أن هناك بعض الاختلاف كما يمكن أن نرى في المثال التالي: "أسيب بنت زي دي تطلع فين دلوقت في البرد اللي يئسف المسمار" (ص ٢٢، وانظر إلى قوله مثلاً: دلوقت)

(٨٥) فجر، ص ١٤٣.

(٨٦) انظر مثلاً مجلة الهلال، ٧ يولية ١٩٤٩، ص ١١٠-١١٧. واقرأ مناقشة لاستخدام العامية قام بها كل من هيكل، والعقاد، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور. وقد اتفقوا جول استخدام العامية في المسرحيات، واستخدام الفصحى في الموضوعات العامة.

المشكلات المتكررة التى واجهها الوطنيون فى العشرينيات عندما حاولوا خلق أدب أصيل ومتفرّد تجاوز حدود الموروث الكلاسيكى والأنواع الأدبية المستوردة.

ويبدو أن سياسيين من قبيل عبد الله النديم، كانوا أول من أشاع إدخال العامية فى الأعمال المكتوبة؛ ذلك أن مباشرتها وطبيعيتها حطمت الحواجز التى فرضتها الفصحى بين المتكلم وبين كل جمهوره باستثناء القلة المتعلمة.(٨٧) ومن كتاب القصة الأوائل فى القرن العشرين الذين استخدموا العامية يستشهد حقى بمحمود طاهر حقى (عمه) ولاشين، ومحمد تيمور، وهيكل، رغم أنه يتهم تيمور بترجمة الأفكار الفصيحة إلى حوار عامى مكتوب (فى مسرحية طبيب المركز على سبيل المثال).(٨٨)

ورغم أن حقى كان مؤيدًا متحمسًا للفصحى، فإنه سرعان ما أدرك أن الاستخدام الحكيم للعامية أصبح لا غنى عنه للأدب، وخصوصًا الأدب الملتزم(٨٩). ولكنه فكر أن من الضرورى أن يخط قائمة بالأصول الواجبة لاستخدام العامية فى الأدب. أول هذه الأصول أن اللهجة يجب استخدامها حين لا تستطيع الفصحى أن تعطى المعنى والإيحاء الدقيق المبتغى من كلمة معينة؛ إذ لا ينبغى أن تكون العامية مهربًا سهلاً للكاتب

---

(٨٧) عطر، ص ١٢٥. كانت مجلة النديم "التنكيت والتبكيت" تكتب بلغة قريبة إلى العامية يسمح بها النحو الفصيح.

(٨٨) خطوات، ص ١٢. كانت مسرحية تيمور " عصفور فى القفص" قد كتبت بالفصحى، ثم نقلت فيما بعد إلى العامية. وقد كتب أخوه محمود "المخبأ رقم ١٣" عام ١٩٤٩ بالعامية والفصحى، نسخة لخشبة المسرح، والأخرى للقراءة، وكتب توفيق الحكيم مسرحيته "الصفقة" عام ١٩٥٦ بطريقة يمكن معها أن تقرأ بالفصحى أو بالعامية. وبعد انتقاد رواية محمود أبو طايلة "سر المرأة المجهولة"، يعود حقى على كل حال ويمتدح استخدامه للعامية (خطوات، ص ١٣٥).

(٨٩) قنديل، ص ٤٥. وانظر أيضًا خطوات، ص ٢٠٠.

أو للقارئ.(٩٠) والثانى، أن شكل الكلمة العامية يجب أن يكون قريبًا إلى الفصحى. والثالث، أن الكلمة أو العبارة العامية يجب إدخالها فى الجملة بالضبط فى المكان وبالطريقة التى يستخدمها بها الناس، وليس فرضها على أصول النحو (المثنى، وجموع التكسير.. إلخ). والرابع، أن تقاليد العامية يجب أن تتبع (من ذلك مثلاً الباء التى تسبق الفعل المضارع، والشين التى تأتى بعد الفعل لتدل على النفى). وأخيرًا وهو الأهم، أن التعبير العامى يجب أن تكون له نفس السمات نفسها والشحنات نفسها التى للتعبير الفصيح إن لم يكن أكثر.(٩١) يجب لهذا التعبير أن يكشف باستخدامه عن ذوق رفيع، وعن مهارة المتكلم وأصالته، ومن ثم يكشف عن مهارة مستخدمى العامية جميعًا وأصالتهم. وكما قال فيال، فإن هذه القاعدة الأخيرة تبدو وكأنها تسوغ عدم الاتساق فى القواعد الأخرى وتطبيقها.(٩٢) وهنا ظهر السؤال: وما معيار

---

(٩٠) عنتر، ص ٩. وفى مقدمته لكتاب أنشودة البساطة يقول حقى إنه حينما طلب منه المساهمة فى مجلة "التعاون"، قيل له إن قراءها يتألفون أساسًا من الفلاحين أعضاء الاتحادات الزراعية. ورغم أنه أغرى بكتابة مقالاته كلها بالعامية، فإنه قرر فى الحقيقة أن احترام مواطنيه من القراء يقتضى الابتعاد عن مثل هذا النهج فى صورة من صور الكتابة، فالكاتب يجب ألا يشعر أبدًا أنه ينزل إلى مستوى قرائه (ص ٧) وانظر طه حسين فى "خصام ونقد" حين يكتب عن الاستجابة السلبية من قبل القراء تجاه الصحف المكتوبة بالعامية (ص ١٨١).

(٩١) يشعر حقى أن العامية لها موسيقى معينة، وفيها جموح، وأن شخصًا مثل جاهين يجعلها تبدو وكأنها سوناتا تعزف بقيثارة من صنع ستراديفاريوس (عطر، ص ٧٩-٨٠).

(٩٢) شارل فيال: "أفكار يحيى حقى حول اللغة" ضمن "Revue de l'Occident Musulman et de la Mediterranee" 1973، ص ٤١٤.

وفى إحدى المناسبات استخدم حقى السابقة "بـ" مثل "بيقولوا" (عنتر، ٩٧) و "بياكل" (نفسه)، كما أنه استخدم اللاحقة "ش" مثل "ما يكونش" (نفسه، ص ٢٣÷ و"ما كدبش" (نفسه، ص ١٢٢) و"ما تزعلش" (نفسه، ص ١٢٣)، وأحيانًا يغير الهمزة إلى ياء، ومن ذلك مثلا "زباين" بدلا من زبائن (أنشودة، ص ١٧) و"جراير" بدلاً من جرائر (حقيبة، ص ٤٩) و"جناين" بدلاً من جنائن (أم، ص ٥٧) والثاء تتغير أحيانًا إلى تاء، ومن ذلك مثلا "كرات" بدلاً من كراث (ناس، ص ٦٠)، و"تالت" بدلا من ثالث (فكرة، ص ٢٤).

الذوق الرفيع؟ الحقيقة أن مناقشة حقى لمهارة العامية تبدو متناقضة مع هـذه الفرضية؛ فقد قال حقى إن العامية بها كلمات وتعبيرات كثيرة للضغينة والأخذ بالثأر، بينما تحتوى على تعبير واحد فقط للغفران، وهو "المسامح كريم".[93] إن الأخذ بالثأر مثل جنين ينمو في رحم، أو مثل دجاجة ترقد على بيضها، لا شيء سيلهيها عن بيضها حتى يفقس. وحين يذهب الرجل الذى يسعى إلى الانتقام إلى العمل فى الصباح، يجب ألا ينسى ضغينته فى بيته، عليه أن يخفيها فى مكان لا يحلم أحد برؤيته، يخفيها تحت ضرسه. لقد أصبحت الضغينة مثل مضغ التبغ، فالفم يتحلّب، واللعاب يمتلئ بالمتعة، ولكن الشفاه لا تتلمَّظ. لا شيء يكشف؛ لأن المتعة فى فكرة الانتقام متعة شديدة الخصوصية، فهى حتى يمكن أن تكون فى الجيب. وإذا كان لابد لهذا الرجل أن يلتقى بضحيته فى الشارع وخطته لم تصل بعد إلى شكلها المثمر، فإنه سيهنئه تهنئة حارة، ويبتسم للحظة، لأنه لا يزال هناك مزيد من الوقت. وتفسير حقى لهذا أن العامية "تحوم حول الموضوع" فى محاولتها للتعبير عما هو طيب، ولكنها تصبح ماكرة وبارعة حين تعبر عن الأشياء غير الطيبة.[94]

لا يستخدم حقى العامية فى كل حواراته، وإنما يقدمها أداة تساعده فى خلق الجو؛ ففى "قنديل أم هاشم"، وحين عاد إسماعيل من إنجلترا ووصل إلى بيت والديه، صاحت فاطمة: مين؟[95] هذه الكلمة العامية البسيطة تدخل فى أحرج اللحظات؛ ذلك أن العامية بالنسبة للمصرى المغترب لها هذا الرنين السحرى.[96] فيما بعد، وعندما أدرك إسماعيل أن فاطمة عولجت بزيت القنديل طول فترة غيابه، فقد أعصابه، وصاح فى أمه بالعامية غاضبًا، ولكنه

---

(٩٣) الكلمات التى لها معنى طيب ومعنى سيئ فى الفصحى تفهم فى العامية بمعناها السلبى فقط (ناسن، ص ١٢٣).

(٩٤) نفسه.

(٩٥) قنديل، ص ٩٤.

(٩٦) عنتر، ص ١٠٠.

حين بدأ فى الكلام عن خططه العلمية عاد إلى الفصحى. إن القطع يحدث فى الجملة الواحدة نفسها:

أهى دى أم هاشم بتاعتكم هى اللى ح تجيب للبنت العمى، سترون كيف أداويها فتنال على يدىَّ الشفاء الذى لم تجده عند الست أم هاشم.

والرد بالعامية من قبل والدته، هو محاولة لاسترضاء إسماعيل. وفى النهاية يتدخل والده بالمسافة والقيد والأسى الذى تصنعه الفصحى. وحين يحطم إسماعيل القنديل، يتدخل الشيخ درديرى فى اللحظة التى يتجمع فيها الحشد لمهاجمة إسماعيل، ويوضح بالعامية أن إسماعيل "من حتتنا". من المهم فى هذه الظروف رسم جو محلى تمامًا. وحين دخل إسماعيل مسجد السيدة زينب فى رمضان كان يأتى فى ذلة، وكانت الكلمات التى وجهها للشيخ درديرى بالفصحى. لكن رد الشيخ عليه كان بالعامية، وكأنه كان يحذف المسافة والقيود التى تفرضها الفصحى، وكان يرحب بحرارة بعودة إسماعيل من جديد إلى الجماعة وبلغة ماضية.(٩٧)

وفى "مخلوق غريب" تستخدم العامية مرة أخرى أداة لخلق الجو المطلوب؛ فوالدة ميمى – حتى وهى تتحدث إلى ابنها – لا تستخدم العامية. ومع ذلك، وحين قدمت ميمى الحلوى لعمها، قال لها: "دى علشانك"(٩٨) وبساطة هذه العبارة العامية تقف فى مقابل اللغة الرسمية التى رسختها تفاصيل من قبيل لغة الأم مع ابنها.

ليست العامية مقصورة على الحوار على أى حالٍ؛ إذ يمكن أن تدخل فى السرد. قليل من الكلمات العامية المناسبة، ويتخلّق جو مختلف. فى قصة "الدرس الأول" تدخل كلمات "الشمال" و"الجنوب" ولكن باسم "قبلى" و"بحرى".

---

(٩٧) قنديل، ص ٩٩–١١٨. وهناك مثال آخر على مزج العامية بالفصحى فى الحديث نفسه يمكن أن نجده فى قصة "تنوعت الأسباب" (أم، ص ٧٣).

(٩٨) ناس، ص ٩٢–٩٤.

وكلمات مثل "بلاص" و"حلّة" يتم استخدامها بكثرة، وهى كلمات تبتعث صورًا مرئية، فتخلق جو الريف المصرى الخالص. ومن الأشياء المثيرة أيضًا مناقشة حقى لأطعمة مثل "مسلى" و"فسيخ"، أو لملبوسات مثل "لبدة" و"زعبوط"، أو لصيحات الباعة المتجولين مثل "قوطة" و"فراولة".

يستخدم حقى كلمات وعبارات عامية كثيرة فى متن نصه، وحيث لا يجد بديلاً فصيحًا ينقل بالضبط المعنى المطلوب.(٩٩) من ذلك مثلاً كلمة "شملول" و"تسلق" و"فرفش" و"عمال الدريسة" و"خوصة".

وقد نبه حقى إلى أن استخدام العامية بشكل ناجح يتطلب مهارة كبيرة. وينبغى ألا تُغمط الفصحى حقّها، كما أنه يجب أن يتم الإبقاء على المسافة بين هاتين اللغتين بلا خداع ولا قيود. إن الدمج الخطر للفصحى فى العامية يمكن رؤيته فى رباعيات جاهين، ولكنه كان فى هذه الحالة علامة على براعة الكاتب. ويزعم حقى أنه لم يدرك فى البداية أن الرباعيات مكتوبة بالعامية.(١٠٠) وقد يلاحظ القارئ هنا مرة ثانية كيف يعتمد حقى على الإجماع لكى يصدر حكمه.(١٠١) ففى الوقت الذى قد يشكل فيه هذا بالنسبة لكتاب آخرين أقل موهبة وأقل شهرة مزلقًا خطرًا، كان إنتاج حقى من غير شك ذا قيمة كبيرة؛ ومن ثم فقد أصبح هذا الخطأ فضيلة؛ فليس هذا فى خطورة تقديمه للغته فى صورة "غير مستقرة".(١٠٢)

---

(٩٩) قال لويس عوض إنه حتى لو وجد حقى مثل هذا البديل فمن المحتمل ألا يكون مألوفًا لدى القارئ العادى، ومن ثم فإن الكاتب فى هذه الحالة لن يكشف عن الحياة بشكل مقنع. (الأهرام، ٦ يوليو ١٩٦٢) وقالت نعمات أحمد فؤاد بأن حقى لا يهمه ما إذا كان يستخدم كلمة عامية أو كلمة فصيحة ما دامت فى مكانها الصحيح.(قمم أدبية، القاهرة ١٩٦٦، ص ٣٤١). وقال عبد الحميد إبراهيم يعرف بالضبط متى وأين يضع عبارة عامية (يحيى حقى وفيض الكريم، مجلة الزهور، أبريل ١٩٧٣).

(١٠٠) عطر، ص ٧٧-٨١.

(١٠١) انظر الفصل الأول.

(١٠٢) فجر، ص ١٦٣.

أما وقد أسس حقى الجو المصرى الحقيقى، فإنه قد يقوم أحيانًا بإدخال كلمة، إما أنها قد تقدم ببساطة وبإحكام فكرة يكون من الصعب جدًّا التعبير عنها بالعربية،(١٠٣) أو أنها قد تستخدم لإحداث صدمة لدى القارئ. فى "خليها على الله" يصف حقى الثورة التى وقعت فى حياة فلاح غنى حين زاره مفتش من وزارة الداخلية. كان قد تم التنبيه عليه قبلها أن شخصًا كهذا لابد من الترفيه عنه بـ"بروتوكول" و"إيتيكيت" مناسب. وكان الأهم من هذا تقديم مشروبات كحولية مناسبة: "أوبرتيف" من "فرموت" و "سينزانو" وارد إيطاليا، يليه النبيذ الأحمر المعتق وارد فرنسا، وبعدها النبيذ الأبيض وارد بلاد "الراين" فى "ألمانيا"، بعدها "الشامبانيا" الفرنسية، ومع القهوة "الكونياك" و"الليكور". هذه هى "الهاى لايف" الغريبة بالنسبة لفلاح مسلم. إن القائمة التفصيلية بمشروبات محددة التى تستحضر صورًا من المجتمع الأوروبى المعقّد، تبدو غريبة حتى بالنسبة للقارئ الغربى. هنا فلاح كان فى الماضى مسلمًا متدينًا، لم يترك يومًا إلا وأدى صلاة الفجر فى المسجد، بعدها ومع مجئ المفتش دخلت الأفكار الغربية بيته، فأربكت طريقة حياته المعتادة؛ فمات مخمورًا.(١٠٤) وهذا الارتباك يتم تقديمه صوتيًّا من خلال إدخال أسماء أجنبية وأسماء أنواع من الكحول أجنبية فى نص عربى قح.

وهناك مناسبات يوضح فيها حقى أنه رغم أن الكلمة الأجنبية هى الأفضل فى مواقف معينة، فإن هذا لا يعنى عدم وجود كلمة مماثلة من العامية أو الفصحى. يمكن أن نرى هذا فى المقالة الأولى فى كتاب "ناس فى الظل"، أعنى كلمة "كومبارس"؛ فرغم أن الكلمة التى تستخدم عادة للدلالة

(١٠٣) تتطلب الظروف المتغيرة (الأنظمة الحكومية الجديدة، الاستقلال، عمل المرأة، تناقص الأمية،زيادة الاتصال الثقافى مع العالم الخارجى) تعبيرًا أدبيًّا جديدًا. والظروف المادية الجديدة.

(١٠٤) خليها، ص ٢٢٤-٢٢٥.

على "عضو فى الكورس" هى "كومبارس"، من الكلمة الفرنسية Comparse؛ فإنه يستخدم فى الفقرة الأخيرة كلمتى "سنيدة" و"بطانة" (ص ١٢) وبهما يوضح استخدامه لكلمة "كومبارس". وبينما كانت كلمات "كورس" و"سنيدة"، و"بطانة" تستخدم فى الماضى للدلالة على حشد متنوع من الأفراد، فإن كلمة "كومبارس" هى جزء مستقل من كل متناغم. إنه من الغرب. إن استخدام حقى للكلمة الإنجليزية "كورس" يؤدى الوظيفة نفسها التى تؤديها كلمة "كومبارس"(١٠٥) الفرنسية.

*****

يزعم حقى أن الفكر ليس مجالاً لغير المعروف وغير المفصح عنه، وإنما الفكر مجال للإفصاح. نعم، قد يكون التعبير معقدًا ومجهدًا،(١٠٦) ولكن لا فكر على الإطلاق يمكنه أن يتفلّت من شبكة اللغة:

> **فاللغة هى المأوى والمستكن للجمال والمعانى. وإذا استحضرها الإنسان أخذت هى مستقلةً تفكر وتنطق له، وتذوب كلها فى لحن موسيقى.**

إنها لحن لا يمكن الاستماع إليه، وإنما تستجيب له الروح، لحن ينبع من تيار داخلى، يتحول بعدِ ذلك إلى نهر يأخذ الأحجار فى طريقه.(١٠٧)

ولكن ما هذه الكلمات التى يمكن أن تصبح موسيقى، ما هذه الأحجار التى يمكن أن تصبح سائلة؟ الفن يكمن فى السيطرة الكاملة على اللغة، فى تقدير الكلمة والأشياء الدقيقة التى تنطوى عليها. لن يكون هناك أدب حتى

---

(١٠٥) دمعة، ص ١٠٠.

(١٠٦) هذه علامة على أن القارئ يجب ألا يسمح له بأن يشك. انظر عنتر، ص ٧. قنديل، ص ١٢. أنشودة، ص ١٣.

(١٠٧) أنشودة، ص ١٢٣. وانظر أيضًا عنتر، ص ٦.

تتوقف الكلمات عن أن تكون محصورة فى معانيها الحرفية، وتُعطَى معانيها الرمزية.(١٠٨) ويؤكد يحيى حقى بحماس بالغ أن العربية لها ميزة على اللغات الأخرى، وهى أن كل كلمة تنطوى فى داخلها على ثروة من المعانى؛ فكلمة معينة وحدها قد تعطى ظلاً معيناً من ظلال المعنى المطلوب، فقط بالانتقاء الحذر لهذه الكلمة ووضعها فى موضعها الصحيح.(١٠٩) هذه هى ميزة الكلمات على الألوان والنغمات؛ فالكلمة تستحضر معها عالمًا من الإيحاءات والتداعيات لا يمكن إدراكها إلا بتجاور الألوان والنغمات المفردة. فما إن تنضم الكلمة إلى صورة كلمة معينة، قد تكتسب الكلمة المدونة ظلاً جديدًا من ظلال المعنى لا علاقة له بالمعنى الجذرى الذى تستحضره الكلمة.(١١٠) قد يتجاوز الفكر قدرة كاتب معين، لكنه لن يتجاوز قدرة اللغة(١١١):

> **اللغة خيط لا تستطيع أن تضع يدك على نصيبك منه وتقول إنه هو هذا.. بل لابد أن تمسكه من أوله وتسايره حتى تبلغ ما انكشف منه لك.. من أجل أن تفهم ماذا أُعطيت منه.. كجبل الثلج العائم فى الماء لا يظهر منه فوق السطح إلا أقله.. وهو محمول على الغائص منه.. لا يتحرك إلا بتحركه.(١١٢)**

---

(١٠٨) خطوات، ص ٢٢٧. "Car si les mots n'avaient qu'un sens, celui du dictionnaire, si une seconde langue ne venait troubler et liberer 'les etitudes du langue', il n'y aurait pas de literature". رولان بارت، النقد والحقيقة، ص ٥٢.

(١٠٩) أنشودة، ص ٧٩. وانظر أيضًا قنديل، ص ٤٥. ومجلة المجلة، أغسطس ١٩٦٦.

(١١٠) أنشودة، ص ٩٤.

(١١١) قنديل، ص ١٦.

(١١٢) أنشودة، ص ٣٦.

الفصل التاسع

صاحب الأسلوب ساردًا للقصة

أساس كل أدب – كما يقول حقى – نوع من التسيف يؤلفه الكاتب من ملاحظاته، وعلى نحو تبدو معه الشخصيات شخوصًا مصمتة ومصقولة، وليست مجرد نتاجات لخيال الكاتب. وفى كتابه "فجر القصة المصرية" ينقل حقى عن عيسى عبيد قوله إن القص فى مصر قد فشل، لأن الكتاب قد جنحوا إلى البعد عن الحقيقة وسمحوا لأنفسهم أن يستغرقوا فى عالم من خيالاتهم.[١] والمشكلة مع نقد من هذا القبيل أنه إذا وصلنا به إلى منتهاه، سيبدو وكأنه يبارك النهج الفوتوغرافى الخالص، حيث يتم تسجيل كل شىء ولكن دون تحليل على الإطلاق. والأدب الواقعى بالنسبة لحقى يجب أن يكون أكثر من مجرد تسجيل للحقائق، وذلك مع وجود رسالة أخلاقية، هذا لكى يستحق تسمية "أدب".[٢] والواقع أن حقى يستهجن الأخلاقية الفجة والوعظ الواثق من نفسه.[٣] وحقى ليس معنيًا بإيجاد حل للمشاكل الاجتماعية فقط، بل هو معنى بدلاً من ذلك بأن يطرح الأسئلة وأن يدفع قارئه إلى الوعى.[٤] وبدلاً من نسخ الواقع بإخلاص، يجب على الأدب أن يبدو وكأنه يفعل ذلك. وحين يكتمل العمل الفنى، لابد أن يشعر الفنان بالرضا لأنه أزال مبدأ الوهم من عقل القارئ؛ فالواقع كذبة فى عمل فنى، إذا لم يخدم غرض المجموع[٥]

(١) فجر، ص ١٠٣.

(٢) فجر، ص ٢٥٣.

(٣) "لم تسلم قصص لاشين من الخطب المنبرية واللهجة الخطابية ونغمة الوعظ والإرشاد.. فأصابها هذا القصد إلى العظة بشىء من التكلف". نفسه، ص ٨٦.

(٤) "فلست أنا، بل الناس – كدأبهم – هم الذين يحكمون" أم، ص ٥. وانظر أيضًا فجر، ص ١٠٤.

(٥) كشك، ص ٢٣٩– ٢٤٠.

ورغم أن حقى لا ينكص عن التوجه الإصلاحى للمدرسة الحديثة، فإنه يختلف معها فيما يتعلق بأن الشكل الأدبى يجب أن يكون صرخة إصلاح ووعى اجتماعى.(٦) وهو يدعو الفنان أن يحصر نفسه فى الكشف، وألا يقتصر على الحكم؛ لأن "القصة ليست مرافعة أخلاقية"(٧)

فى قصة "السلم اللولبى" يحكى حقى قصة صبى مكوجى فقير، يعضه كلب حين يدخل من الباب الأمامي وليس الباب الخلفى لشقة الزبون. ويتم وصف "فرغلى" بوضوح وبتعاطف ويضطر القارئ للابتسام لصورة هذا الصبى الصغير بالسويتر الضخم، وبالطاقية التى تغطى أذنيه، ويؤخذ القارئ إلى ما يشغل الصبى وهو يعمل بأخلاق تمنعه من أن يطلب من المرأة مالاً عوض المال الذى فقده بسبب عضة الكلب. وكانت الصدمة فى النهاية عندما أبعده الطباخ، ثم لم يشأ حقى أن يعلق. والقصة نفسها مبنية بعناية حول الحدث، الذى ينبنى على تعارض صارم بين فرغلى ونفيسة؛ فالمسافة بينهما يكشف عنها التقارب الوقتى بين طرفى النقيض. وكانت لدى حقى القدرة على جعل قارئه يعيش أزمة البطل، مصعدًا التعاطف من خلال التماهى مع الشخص المظلوم. ليس هناك تحذيرات منبرية؛ فلا رسم لأخلاق صارمة، وكل ما لدينا قصة حزينة حركتنا.

وفى قصة "الدرس الأول"، يبدأ حقى دراسته لمحطة السكك الحديدية فى شمال مصر بوصف بسيط؛ فالرصيف تحيط به عيدان الذرة والعشب العابر الذى لا ينطوى على أى تهديد فى داخله أو إحساس بالخوف. هذه الرمادية الشاملة، هذا الثقل وهذا الشؤم الموجود فى كتاب جيرهارد هوبتمان "لص بانويرتر". والطبيعة يتم تقديمها بحرارة وحيوية تجعل القارئ يتصورها وكأنها منفصلة عن الإنسان الزائل. بعدها، وعلى خلفية الطبيعة

---

(٦) فجر، ص ٦٢، ١٩٨. "كل عمل كبير .. يظل لا يفضى بكل أسراره، فكماله فى عالم الخيال"، تعال، ص ٤٥-٤٦.

(٧) عطر، ص ٢٣. وعنوان سيرته الذاتية "خليها على الله".

اللانهائية، يقدم حقى الحدث؛ فتهيمن الدراما فجأة على مجمل القصة، وتشمل حتى الطبيعة؛ فقد كانت الدنيا ممطرة يوم وقوع الحادث، وكانت السماء ملبدة بالغيوم السوداء. ومع ذلك، وبرغم هول الحادث، يتصورها القارئ جزءًا من موقف ساكن، الموت فيه ظاهرة خالدة متكررة، جزء من حلقة لا تنتهي. ومن المهم أن نلاحظ كيف يجهز حقى قارئه للحدث؛ ففي فقرة وصفية موجزة يقدم حقى إحساسًا بنذير الشؤم:

كان الصبى فى ذلك الوقت فى سن السابعة (الرجل فى الحلقة السادسة) وكان الصبى قد بدأت أسنانه الأصلية تثبت فى فكيه واحدة بعد أخرى وكان الرجل قد بدأت أسنانه تسقط واحدة بعد واحدة. وكان الصبى لا يفهم من الحياة سوى رصيف المحطة، وكان الرجل قد عرف حلوها ومرها.. وعرف قلباهما معنى الصداقة الحلوة. هذا – للأسف – فى وقت متأخر. وذلك – للأسف أيضًا – فى وقت مبكر.(٨)

وقد أُبرز التعارضُ بينهما على نحو جعل منه عاملاً يربطهما كل منهما بالآخر. ولكن الإشارة إلى الذروة الدرامية لا تأتى إلا فى السطر الأخير. كيف يمكن للحب أن يأتى متأخرًا أكثر مما ينبغى؟ إن عاطفة يوسف إزاء الرجل الذى قتله القطار (رمز الحكومة، والتحديث) كان لابد أن تحول براءته إلى مرارة، وهى الحالة التى كان عليها عم خليل حينما التقيا. لقد اكتملت الدائرة بسرعة مذهلة، وهذا هو قلب الدراما: مأساة الطفل حين يكبر قبل الأوان.

والحادثة نفسها يتم تصويرها بدقة، من اللحظة التى انزلقت فيها قدم عم خليل بين الرصيف والقاطرة، إلى اللحظة التى انجر فيها جسده المشوه خطوات قليلة بعيدًا عن كُشكه. ولم تفت الصبى تفصيلة واحدة من هذا المشهد المروع. فى أربعة عشر سطرًا هادئة تمزق جسد عم خليل إربا، وبعدها كما

---

(٨) أم، ص ١٢٢- ١٢٣.

بدأت الحادثة انتهت؛ فاللغة تعود إلى ما كانت عليه، ويهيمن شكل الفعل الماضى فى صيغة الغائب: "ولما جاء قطار يوسف، دفعه أبوه إليه دفعًا غير رقيق، لأنه كان يود ألا يذهب إلى المدرسة فى ذلك اليوم."(٩) لا عواطف، مجرد جملة باردة تنقل حقيقة. إنها البساطة تلعب دورها. وأى لغة تلك التى تصلح بعد كابوس كهذا، لوصف مشاعر شاهد العيان؟ إن مقياس رد الفعل يكمن هنا فيما لا يقال.(١٠) واضطرابه فى الفصل هو مرة أخرى نوع من الخرس. عيناه تتبعان المدرس بينما يتحرك الأخير بين طاولات الفصل، مشرفًا على التلاميذ وهم يكتبون موضوع إنشاء عن "فوائد السكك الحديدية"، يا لها من مفارقة! أصبح بصر يوسف زائغا، وفجأة شعر بأنه غريب عنهم جميعًا. كان أبيض فارغا تمامًا مثل الورقة التى كانت أمامه على الطاولة.(١١) ولا يعيش القارئ صدمة الرعب من الحادث، بقدر ما يعيش الحزن والشفقة. كان القارئ مع البطل فى اللحظة الحاسمة. لقد فُرض العنف بشكل مصطنع على خلفية هادئة. ومن خلال تجاوز الرأس المحطمة، والوصول إلى موقف المفارقة فى الفصل المدرسى، يضع حقى الحادثة فى سياق كونى؛ فهى على مستوى محدود، لم تكن إلا حادثة من حوادث كثيرة، وقعت عندما دخل القطار للمرة الأولى إلى الريف المصرى.(١٢) وهى على مستوى كونى، تصبح جزءًا من الدورة الطبيعية؛ أى الانتقال بالولد إلى مرحلة النضج. إن إقحام العنف هو الذى يقدم نقطة التحول فى حياة الشخصية.

---

(٩) نفسه، ص ١٢٧.

(١٠) يا للرعب، يا للرعب، يا للرعب! لا اللسان ولا القلب يمكنه أن يفهمك أو يسميك" شكسبير" ماكبث، الفصل الثانى، المشهد الثالث.

(١١) أم، ص ١٢٨.

(١٢) انظر مثلاً طه حسين: المعذبون فى الأرض؛ فهو يصف ولدًا من الفلاحين يحضر زهورًا لولد غنى على أمل أن يقدم له فى المقابل طعامًا. وخابت آماله وانتهت الحادثة كلها بشكل مأساوى حين قضى القطار على الولد الصغير عند مزلقان القطار.

"مخلوق غريب" مثال آخر لقصة مبنية على نحو مؤثر. وهذه القصة تتعامل مرة أخرى مع التعلق الذى يتنامى بين ولد صغير ورجل أكبر سنًّا، وهما هنا عم أعزب وابن أخيه، واسمه ميمى. وبعد أن يتم التخفيف من عدم ثقة الولد مبدئيا، يبدأ فى اللعب مع عمه ساحبًا الجريدة منه. وذات يوم، وبدلاً من سحب الورقة، وضع ذراعه وعلى نحو غير متوقع على كتفى الرجل واضعًا قبضته الصغيرة تحت أنف عمه، مقدمًا له قطعة من الحلاوة السمسمية مبتلة بالعرق. وبعد مرور بعض الوقت كان ميمى محمومًا وقضى ليلة مضطربة كان عمه خلالها منزعجًا. وكان الشيء الوحيد الذى أراحه هو مذاق السمسم. ورغم أن وقتًا قد مر بين الهدنة وبين حادث الحمى، فإن حقى يكتب عن الحادثين فى تلاحق سريع، ليركز على أهمية العلاقة بينهما وبين رد الفعل المتطرف من قبل الأعزب. إن تكرار مذاق السمسم على شفاه العم هو الذى يعطى للقصة طرافتها.

وفى بعض الحالات، وأيا ما كانت الرسالة التى يود حقى توصيلها، فإن القصة نفسها تؤدى إلى جعل الرسالة غامضة؛ فالشفافية تتلاشى، ويقع القارئ فى المصير الذى وقع فيه البطل، لا فيما يفترض أن هذا البطل يمثله؛ ففى قصة "أبو فودة" وبعد خمسة عشر عامًا من الأشغال الشاقة فى سجن طرة، يعود جاسر إلى البيت الوحيد الذى يعرفه، بيت ابن عمته إسماعيل، وإلى زوجته من بحرى نرجس. وبعد أن يرسم حقى المشهد، يقوم حقى على الفور بتحذير القارئ من أن شيئًا ما سيحدث. هذا ما فعله من خلال جعل إسماعيل يحتج فى فزع عند وصول جاسر، وهو المشهد الذى يصعب على القارئ تصوره من ابن العمة!. بعدها يختم حقى الجزء الأول، وكأنه يسترضى القارئ، بوصف موجز – ولكن واضح – لغروب الشمس، الوقت الذى يئوب فيه الجميع إلى البيت مع مواشيهم ليريحوا أجسادهم المتعبة. وفى وقت راحة كهذا، تبدو المصائب مستبعدة. غير أن الجزء الثانى يبدأ بالتركيز من جديد على الدراما المقبلة؛ فقد سرت الأقاويل بأنه لن تكون هناك راحة،

ما دام هناك رجلان وامرأة واحدة تحت سقف بيت واحد. قد يتم الاعتراض هنا على أن حقى قد بالغ فى التأكيد، فى وقت كان القارئ فيه مستعدا للاقتناع بعد تحذير واحد. غير أن هناك شيئًا ضروريا فى هذا التعليق الثانى؛ فهو يؤدى إلى التقليل من القيمة الخاصة للقصة، وإلى تقديمها فى صورتها الكونية؛ إذ إن كون جاسر بسجله الإجرامى وبلسانه الذرب هو البطل، وكون نرجس امرأة "متحررة"، لا يعنى شيئًا؛ ذلك أن طبيعة الموقف كانت من النوع الذى لا يسمح بأى تطور آخر. وبما أن حقى قد هيأ الظروف لدراما قائمة على الموقف، لا دراما قائمة على الشخصية، فإنه يستخدم ما تبقى من القصة بعد ذلك ليطور الشخصيات، على نحو تصبح معه حتمية الموقف محتجبة وراء الدوافع السيكولوجية. إن الخمسة عشر عامًا أقنعت جاسر أن كل ما يعنيه هو الحرية، ولهذا قضى أيامه القليلة الأولى متجوِّلاً فى الحقول، أو جالسًا فى دكان خليل. وهنا كانت الإشاعات التى سرت حول فسوق نرجس، هى التى شجعته فى البداية أن يجرب حظه مع زوجة مضيفه وابن عمته.

كان إسماعيل فى الجيش، وسافر إلى دمشق والقاهرة؛ فكان رجلاً من العلم والمعرفة بحيث لا يقتنع بزوجة من القرية. وبعد لقاء نرجس، وبينما كان لا يزال فى الجيش، قرر أن يتودد إليها، ويغريها بالهدايا الثمينة التى جردته سريعًا من كل أمواله. وفى النهاية أخذ هذه الزوجة "غير السلسة" عائدًا إلى "بنو شقير". وكان لابد أن يقع فريسة للضجر والإحباط. ولم تترك له القرية مفرا مَن الإثارة التى كانت تتوق إليها زوجته، ومن أجلها ذهبت بنفسها إلى السوق المحلى للقرية، ومنه تسربت القصص الفظة عائدة إلى القرية. وكان إسماعيل من بين كل أبناء القرية هو الذى لم يعرف شيئًا، أو لم يود أن يعرف شيئًا. بعدها جاء جاسر، كان الصراع معتدلاً، وكاد النصر أن يكون فوريا. غير أن حقى، وبرغم حتمية وتوع هذا التطور، حول هذا الأمر العادى إلى نقطة تحول بالغة الدلالة. ومن اللحظة التى هبط فيها الظلام على غرفة النوم، يشعر القارئ أن جاسر يتغير؛ فقد قرر أن يكسب نرجس لنفسه بأى طريقة، عدلاً أو ظلمًا. وبينما تم ارتكاب الجريمة منذ خمسة عشر عامًا

في لحظة انفعال، تم التدبير لهذه الجريمة بدم بارد وبحكمة. إن عشقه للحرية تبخر في مواجهة احتياجه الأكبر لامتلاك هذه المرأة. وفى اللحظة التى يأخذ فيها جاسر نرجس، يقول حقى إن خطوات جاسر كانت صغيرة، وكأن شيئًا خفيا كان يقيد رجليه. هل هذه إشارة إلى فقدانه للحرية وهو يجرى وراء رغبته فى امتلاك نرجس؟ هذه الصورة المختارة بعناية تستبق النهاية، حين يوصف جاسر بأنه يمشى وكأن قدميه مقيدتان إلى بعضهما البعض بقيد ضيق. لقد دخله الشيطان، وكان مستعدا من أجله أن يفعل أى شىء. فى اليوم التالى– وعلى غير المعتاد– استيقظ فى الفجر ممتلئًا بالطاقة، وكأن السنوات الخمسة عشر الماضية لم تكن. وحين يقف جاسر هناك متأملاً النيل، يقدم حقى صورة قوية ومؤثرة لفيضان النهر، وهى ترمز للاضطراب فى عقل جاسر. وفى طريق عودته للقرية يمر بمحجر "أبو فودة" وتبدأ خطته فى التشكل. إنه يجد نفسه على جدول الرواتب، وسرعان ما يترقى إلى منصب رئيس عمال محترم. ويقنع جاسر إسماعيل الذى فشل فى الحصول على الأرض، أن يأتى ويعمل فى المحجر. ويكسب ثقة ابن عمته شيئًا فشيئا، إلى أن يذهب معه للعمل فى المتفجرات. وإسماعيل الذى كان من عادته أن يرتعب من الانفجارات فى بطن الجبل، أصبح فجأة فى سعادة غامرة " لا يخشى موقفه بين السماء والنيل"، ويبدأ العمل مع الديناميت. وبعد أن تظهر الثقة اللازمة، تكون خطوة جاسر التالية سهلة؛ فهو سيعود إلى المحجر ليلاً، ويفك حبل إسماعيل، وبعد ذلك يعاد ربط الطرفين بمهارة، وفى اليوم التالى يصل إلى المعدية ويسمع عن حادثة إسماعيل المروعة. وعند هذه النقطة يمكن للقارئ أن يقدر اقتصاد العبارة لدى حقى؛ إذ يتم استدعاء جو مفعم بالنشاط بمجرد التعليق على الصمت: لا دق، ولا تفجيرات، ليس سوى صمت الموت. والذروة تأتى فى شكل تقرير، والوصف يسبق الحدث، ولا يقدم للقارئ سوى الطريقة التي يتخيل بها جاسر وقوع الحادث.(١٣) وتضيع

(١٣) "إذا سقط الجسد على الأحجار تلقفته بأسنانها، تمزق أوصاله، وتهشم رأسه فتاتًا دماء، ص ١٣٦.

الحادثة بين خيالات جاسر ومخاوفه؛ فقد كان هناك صدع بدت روحه واقعة فيه، ولم يكن بإمكانها أن تجد إلا الخوف والرعب يلمع من ورائها. ويعرض حقى بإيجاز للوقت الذى ينقضى بعد المأتم، وذلك من خلال وصفه لبدانة جاسر التى واكبت السعادة الزوجية مع نرجس. إن جريمته لم تكن بأى حال لتمر من دون انتقام؛ إذ بينما كان يزرع بعض الديناميت انفجر فى وجهه بشكل غير متوقع وأصابه العمى.(١٤) والصورة الأخيرة لجاسر صورة رجل بدين عليه غطاء فيه كوتان للعينين. وجد فى العصا ما يتوكأ عليه، تبدو قدماه كأنهما مقيدتان بإرث سجن طويل. لم تكن لحظة حريته إلا وهمًا.

ورغم أن هذه القصة تغطى فترة زمنية طويلة، فإن التركيز فيها ينصب فى الحقيقة على خطة جاسر، على حوافزها غير المباشرة، وعلى إجراءات تنفيذها. كان القارئ بصحبة ياسر طوال الفترة الحاسمة التى وقع له فيها التغير.

أما فى "قصة فى سجن"، فقد جاءت فترة التغير الحاسمة، وعلى العكس من ذلك، فى صورة مموهة. فحقى لا ينخرط فى انفعالية مزيفة، أى العنف المزعج لدى كاتب كمحمود تيمور، وإنما هو يكتم صوت القمم الدرامية؛ فالأحداث تتحدث إلى القارئ بطريقة يكون معها مندفعًا مع الحالة ليعيش العواطف المواكبة بمأزق البطل. ليس هناك حدث محورى؛ إنها دراسة للكيفية التى يمكن أن تغير بها امرأة ما وبالتدريج، من الطبيعة الأساسية لرجل ما. غير أن هذا هو فعل الزمن؛ فحقى لا يخلق وهم مرور الزمن. ويفاجأ القارئ بسماع ضجر الغجرية بطريقة الحية التى بدأتها بالأمس فقط. ومع ذلك، لابد أن أيامًا من الروتين الذى لا يتغير قد سبقت هذه المشاعر. وعندما انجذب عليوى إلى الغجر، لا لشىء إلا لتسرق نعاجه، وليصبح مجبرًا على الانضمام إلى عصابتهم والتحول إلى غجرى، يصمت حقى. من المؤكد أن هذه هى النقطة الحيوية فى القصة، ولا يجب القفز عليها. ولكن إذا

---

(١٤) نفسه، ص ١٤١.

قرأنا هذه القصة بصفتها "يارن Yarn"[١٥]، أو بصفتها سلسلة من الأحداث، أو عملية، تحدث للراوى؛ حينئذ تصبح البنية الغريبة فضيلة تعكس – وهذا ما حدث – الطابع البالغ الذاتية لسرد القصة على هذا النحو.

يبدو أن حقى أحيانًا يرسم الخطوط العامة من النسخة التحضيرية لقصة ما، ونترك تفصيلاتها للقارئ؛ ففى قصة "تنوعت الأسباب" يحكى حقى للقارئ على نحو غير مباشر أنه يستمتع بالقصص التى تدور حول البخلاء، وأن هذه القصة ليست سوى وصف لامرأة بخيلة خرجت رأسًا من كتاب البخلاء للجاحظ. وهو يشرح بالتفصيل وباستمتاع واضح سلوك الست زليخة؛ فلم يكن مستغربًا أن تفضل هى بيت الراوى. أليس لديه راديو وعلى خلاف الجيران جميعًا؟ كانت تقضى كل مساء فى زيارة لكى تقلل من تكاليف الإضاءة، وكانت تدخن سجائر لفتها بنفسها، وكذلك توفر سعر الكبريت؛ فـ"الكبريت يكربها أيضًا لأن لحظة استعماله هى بعينيها لحظة فنائه"[١٦] لقد اعتادت أن تأخذ كل جرائد الراوى القديمة، فلها عندها فوائد لا تنتهى. ولا يشعر القارئ أن حقى يبنى قصة إلا بتصريحها فى نهاية الجزء الأول: "وتنفع (هذه الأوراق) أيضًا فى أشياء أخرى"[١٧] ويستبق هذا نهاية القصة، حين يعثر على مالها كله بعد موتها ملفوفًا فى هذه الجرائد القديمة ومخبئًا فى السقف. و"تنوعت الأسباب" قصة ضعيفة؛ فحقى لا يطور أى سمات شخصية للست زليخة، ويعرضها فى صورة مسطحة تمامًا. وكان القارئ مدركًا طوال الوقت لما يتهدد حياتها من قبل أقاربها الحسودين، ولا يمثل مقتلها

---

(١٥) "اليارن، حكاية تفصيلية متشعبة ، أو سلسلة من الحكايات، وتروى بالعامية، وهى تروى بنغمة عادية تناسب التراث الشفاهى. والكلمة "يارن" مأخوذة من لغة البحارة حيث تتجاوب صناعة الحبال مع غزل القصص وصناعتها. وتحتوى اليارن على أجواء من تجمعات الحانات وحول النار والمنتديات وغيرها" أيان رايد، القصة القصيرة، لندن ١٩٧٧، ص ٣٣.

(١٦) أم، ص ٦٨.

(١٧) نفسه، ص ٦٩.

مفاجأة، فهذه هي نوعية الأشياء التي تحدث لمثل هذا النوع من الأشخاص. غير أن "تنوعت الأسباب" بحث بالغ الإمتاع حول مشاغل البخل، ومخاطره، وإشباعاته الحقيرة الماكرة. والتحول الأخير تعليق ساخر على مثل هذا السلوك.(١٨) وقصة لاشين "آلو" ضمن مجموعة "يحكى أن.." يمكن مقارنتها بهذه القصة؛ ففيها شاب تزوج من فتاة من أجل المال الذى كانت تنتظر أن ترثه من أبيها. وفي النهاية، ويأسًا من طول حياة الرجل العجوز، قام بتطليقها. وفي هذا اليوم ذاته، تلقى مكالمة تليفونية من مكتبه تخبره بوفاة والد زوجته.

وقصة "أم العواجز" صورة قصصية أخرى من هذا النوع؛ فحقي يرسم على خطوط حياة إبراهيم، يسد بعض الفجوات، ويترك الكثير منها فارغًا. إنه يحكي لنا عن ارتفاعات إبراهيم وانحداراته، ويركز على حادثتين رئيسيتين دالتين جزئيا على سقوطه المفاجئ: وصول بدر مع أطفالها، ثم وصول بائع العطور في عمامته الخضراء. وهذه الأحداث لا تتطور بطريقة تصبح معها جاسمة فى حياة إبراهيم، بل يتم تقديمها على سبيل التمثيل على هذا النوع من سوء الحظ الذى يصادف إبراهيم. ليس هناك بنية واضحة في اتجاه القصة إلا بقدر ما يعكس تدهور إبراهيم الذى ينتهي إلى لا شيء. ومن ثم فإن البنية نفسها عنصر حيوى، يعكس شكل حياة إبراهيم وما فيها من توتر. ويشعر القارئ بعد قراءة واحدة من هذه الصور القصصية، وكأنه لا يعرف البطل فحسب، بل يعرف كذلك مجمل هذه المجموعة من الناس التي يمثل البطل مجرد نموذجها الأساس. ورغم أنه قد يتم تصوير البطل بشكل بالغ الحيوية، بصفته شخصية قائمة بذاتها، فإن عمومية وضعه هي التي تبقي، وما يبقى ذكره بعد ذلك هو الموقف الذي كان يعيش فيه.

لا توجد جوارات مثيرة تجعل القارئ يشعر أنه يركز بقوة على مركز حياة شخص آخر.

---

(١٨) قارن مع التحول الأخير فى "إفلاس خاطبة" حيث تطلب الخاطبة من عريسها أجرًا لأنها أعطته نفسها (أم، ص ٥٣).

ومن المهم أن نقارن أعمال حقى الأولى بأعماله المتأخرة، لنرى إلى أى مدى قام الزمن بتشكيل طريقته فى سرد القصة. والمثال الواضح على ذلك قصته "قلة، ومشمش، ولولو" المكتوبة فى ١٩٢٦، وقصته "عنتر وجولييت" المكتوبة فى ١٩٦١. تقع القصة الأولى فى أحد المبانى، والشخصيات قطتان وكلب، بالإضافة إلى مالكيهم المحترمين والمحترمات. فى الطابق الأول سيدة تركية أرستقراطية، سيرانديل هانم، تجد راحتها الكبرى فى وحدتها مع قطتها قلة. وفى الطابق الثانى يعيش أبو سعود وعائلته، وهؤلاء الناس كانوا من الطبقة العاملة المصرية، ويمتلك ابنهم الأكبر قطة قذرة تدعى مشمش. وأخيرًا وفى الطابق الأعلى، يعيش زوجان يونانيان من الطبقة الوسطى مع كلبهما لولو. كل أسرة يتم وصفها بشكل تفصيلى، والجميع يتم تجميعهم هنا بذريعة خفية واهية؛ فالقطتان تتعاركان على هرة صغيرة ولولو يتدخل بينهما بقوة. الوصف يأخذ أربعة أخماس القصة، وبالكاد يحتل الحدث خمسها.

أما "عنتر وجولييت"، وبرغم إمكانية مقارنتها فى وجوه كثيرة مع هذه القصة الباكرة، فإنها قد وسعت من الرسالة الاجتماعية، لتخلق حبكة ذات تأويلات متعددة؛ فهى ليست مجرد مسألة حيوانات تمثل بشكل آلى شرائح من المجتمع؛ فالمهم هنا هو مصير كلبين يلعبان دور البطولة، كل له شخصيته وطريقته المتميزة فى الحياة. وكون عنتر يفقد فى النهاية حريته، فإن هذا يمثل مأساة شخصية (بالنسبة له وبالنسبة لصاحبته أيضًا: الست كوكب)، وذلك أكثر مما يمثل تهمة لمجتمع يقمع الحرية ويحبذ القمع.[١٩]

وهناك مقارنة أخرى يمكن إقامتها بين قصة "عبد التواب أفندى السجان" المكتوبة فى ١٩٢٧، وقصة "الفراش الشاغر" المكتوبة فى ١٩٦١. تتركز القصة الأولى على الإشباع الذى يجده الرجل فى الإغلاق على امرأة

---

(١٩) انظر الفصل الأول.

وممارسة رغبته عليها، لا كرمًا أو حبا، بل رغبة فى انتزاع اعتراف بالجميل؛ فهو يأتى إلى البيت ومعه البرتقال واليوسفى لهما ليأكلا معًا. وعلاقاته مع زوجاته المتواليات يتم تقديمها بالكامل من وجهة نظره هو، وبهذا يتجنب حقى مشكلة التعامل مع الزوجات وردود أفعالهن. وتبدو هذه القصة مجرد صورة قصصية بالمقارنة مع "الفراش الشاغر"؛ فحقى يمضى هنا إلى ما هو أبعد من الرسم الكاريكاتيرى، ليكشف بالتفصيل الممل عن رد فعل ما، وعن أثر رد فعل كهذا، ومن ثم عن الكيفية التى يكشف بها رد الفعل هذا عن الطبيعة الحقيقية للإنسان. لا تصور "الفراش الشاغر" ضعفًا ساكنًا، وهى مجرد وضعية تغذيها الظروف، وإنما يصور تعرية عنيفة ومهتاجة لمثل هذا الضعف، تصل إلى مداها. هناك يأس فى هذه القصة بينما يصارع الشاب ليكون له طريقه، ومع كل هزيمة يقترب أكثر إلى الصراع الأعظم، الصراع مع الوراثة، مع الجنون. ورغم أن النهاية ليست مفاجئة، وقد تم التحضير لها من خلال الصور والوصف المروع لشخصية الشاب، فإنها مع ذلك نهاية صادمة.

فى القصص الباكرة يكون الأسلوب متكلّفًا، ولا يسمح للقارئ بأن ينسى أن المؤلف يحاول إبلاغه شيئًا ما. وسرد القصة، إذا كان هناك سرد للقصة، يُحتَال له، وكأن حقى قد شعر أن عمليات الوصف ليست كافية، وأن عليه إضافة جانب من الحيلة. و"قهوة ذيمترى" ١٩٢٦ عرض فوتوغرافى لقهوة فى المحمودية. وكان حقى يفهم الواقعية فى ذلك الزمان بصفتها "تسجيلاً"؛ إذ يقول: أعطتنى القصة درسًا فنيا ساعدنى طوال حياتى. كنت قد سجلت الواقع كما هو .. وصف خالص وبسيط .. فيما بعد ابتعدت تمامًا عن هذا النهج مدركًا أن الأدب الواقعى شىء أكثر من مجرد التصوير الحرفى.[٢٠]

---

(٢٠) قنديل، ص ٣٨.

وفى رأى الشارونى أن نقطة التحول فى مسيرة حقى الأدبية جاءت مع نشر قصته "السخرية،،أو الرجل ذو الوجه الأسود" (١٩٢٦)[٢١] وهى القصة التى تتجاوز الوصف الخالص لتجمع بين عناصر من القصة القصيرة وعناصر من المقالة. غير أن المرء قد يشير أيضًا إلى قطيعة (اختراق؟) فى الثلاثينيات، ومع نشره بصعيديته فى الصحف. لم يعد حقى هنا معنيا بتمثيل الحقائق لذاتها بل بدا أكثر عناية بتصوره عن هذه الحقائق. ومع هذا التغير فى المنظور جاء تغير آخر فى موضع التركيز، فالتفاصيل لم تعد تقدم مجانًا، وإنما هى تؤدى وظيفة. وتركيز حقى على فعل الكتابة، بصفته صياغة لتصور يضمن معيارًا للابتعاد عن الموضوع، بحيث تصبح علاقة الذات مع الشىء هى الحاكمة.[٢٢] القصة ليست مجرد تاريخ للمؤلف (رغم أنها قد تكون كذلك)[٢٣]، وليست مجرد تاريخ لراوٍ[٢٤]، ولا هى مجرد تاريخ لبطل.[٢٥] القصة بناء يجمع المؤلف والراوى والبطل، ويتجاوزهم جميعًا. إنها شبكة تتراوح فيها علاقاتهم الواحد بالآخر. وهى ليست صورة للعالم. إنها جزء منه.

---

(٢١) انظر يوسف الشارونى، ص ١٦.

(٢٢) إن رعب الراوى وخوفه من الطفل المونغولى سوسو يرتبط بتصور الراوى عن الطفل ، بالإضافة لصياغة المؤلف لمثل هذا التصور. وهذا أيضًا يبقى على كراهية البطل لما تمثله المرأة من جنس، وذلك كما يتضح من "الفراش الشاغر".

(٢٣) إن بحث حقى فى الفترة التى قضاها بين فلاحى الصعيد مكتوب من منظور ما بعدها بثلاثين عامًا، وهذا يفسر قدرته على استحضار الانطباعات والحالات وليس مجرد الصور المرئية والأحداث. ولم يحاول كتاب "خليها على الله" تقديم حياة الفلاحين بشكل موضوعى، أو تحليل سلوكهم وعاداتهم. إنه سلسلة من الملاحظات قام بها شخص غريب لم يزعم أبدًا سوى أنه غريب. ومثل هذه الملاحظات تتبدى فى القصص، القصص "الحقيقية" فى مواجهة القصص المتخيلة. إن نظرة على قصة "إزازة ريحة" تكشف لوهلة أن قصة سامى هى جزئيا قصة أوتوبيوجرافية، وهى حتى تتضمن اهتمامات سامى الأدبية (أم، ص ١٥٥).

(٢٤) الراوى بصفته مراقبًا كما فى "أم العواجز"، أو بصفته بطلاً مريضًا كما فى حالة "سوسو" .

(٢٥) تجربة فى عملية التدهور داخل إنسان كما فى "الفراش الشاغر".

الخاتمة

كانت هذه دراسة لكاتب دخل حيز الشهرة قبل أن يبلغ الأدب مرحلة النضج. الأدب الذى أصبح هو واحدًا من رواده الأوائل. ورغم أن معظم أعمال حقى التى تم جمعها، كانت قد نشرت فى الخمسينيات والستينيات، فإنها كانت مكتوبة قبل ذلك بكثير، وفى جو مؤسسى زينه حضور عدد قليل آخر من الكتاب، كانوا يكتبون ليعطوا معنى للعالم الجديد الذى يواجهونه. كان الجزء الأول من القرن زمنًا لمساءلة الفرضيات، لكنه كان أيضًا زمنًا للأمل. وكان كتّاب من أمثال حقى ولاشين ومحمود تيمور وأعضاء المدرسة الحديثة الآخرين، هم الذين تحملوا عبء مواجهة الشكوك، وضربوا فئوسهم هناك عند الجذور. وأيًا كان الإنجاز الأدبى، فإن الزمن قد أدان الكثير مما كتب خلال هذه الفترة لسبب ظالم في الغالب، كان هناك السخط وكانت هناك شجاعة التعبير عنه. وربما يعد حقى واحدًا من رواد أدب حبا فى الوجود قبل حوالى سبعين عامًا. وقد يعد بشكل مؤكد واحدا من الكتاب الأساسيين الذين رسموا مسيرته وكان فى بعض الأحيان واحدا ممن سرعوا إيقاع تقدمه. إن ولاءه والتزامه جعله على مدار ما يزيد على نصف قرن محط إعجاب وحب من قبل كل من اتصل به. ومع ذلك فقد اعترف بخيبة أمله؛ فهو يعرف أن الحب والإعجَاب ليسا وحدهما هما الاعتراف الحقيقى. لقد شكا أنه عندما تطلب الإشارة إلى كتاب مصر الرواد فى هذا القرن لن يشير أحد إلى يحيى حقى. سيشيرون إلى طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، وبعد ذلك ربما... وحتى حينئذ ![1]

ولكن حتى إذا لم يقدر ليحيى حقى مثل هذه المكانة العظيمة، فإن له إسهامه الذى سيقدّر حقّ قدره ويلتفت إليه. ليس هناك عمل عن الأدب

(١) مقابلة، ٢٠ مارس ١٩٧٩.

العربى الحديث يمكن أن يجرؤ على إسقاط الإشارة إلى كتابه المثمر "فجر القصة المطرية". وليس هناك عمل عن المواجهة بين التراث والحداثة يمكنه أن يسقط قصة إسماعيل بتفاؤلها القوى(٢) والحكايات المتعددة عن المعوقين اجتماعيا تذكرة دائمة، حتى بعد قراءتها بزمن طويل، بأن المجهولين الذين جعلوا عوالمنا التحتية مشهورة، يعيشون ويتعرضون للأذى فى صمت مطبق.

ولكن من الغريب أن حقى لم يقل إلا القليل، فى عالم تهيمن عليه أزمة واحدة، أزمة الفلسطينيين التى أصبحت ترمز لأزمة العرب المحدثين فى مواجهة عالم جديد شجاع ومربك. سيبدو أن تركزه ينصب دائما على مصر وأن التزامه يتجه للإنسان. ومع ذلك وبرغم هذا الطابع المحلى والعالمى لأدبه فى الوقت نفسه فإن كل كلمة يكتبها سياسية بالضرورة. وكما لاحظ دليوز وجواتارى Deleuze & Guattari ، ففى مجتمع لا يؤيد الانتشار الواسع للمواهب لا مكان للتميز الفردى، لا مكان لعمل الأستاذ الذى يقف خارج الوعى الجماعى. فى مجتمع كهذا تكون كلمة الكاتب فعلاً جماعيا ضمن مشروع عام قد يشار إليه باسم الأدب " الصغير "(٣)

ربما لم يعش حقى فى الزمن الصحيح ؟ ربما كان يجب أن يعيش ويكتب فى زمن يملك فيه الفرد الحرية.

والظروف للتعبير عن نفسه وعن الآخرين، وحيث لا يحكم على النجاح وفقًا لمؤشرات القبول والبراعة السياسية، بل وفقًا لمعاييره هو، فحين يقرأ العمل مرة أخرى بعد ذلك بأجيال سيضرب وترًا حساسا.(٤)

---

(٢) ما أوسع الفارق بين "قنديل أم هاشم" و"أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم (القاهرة ١٩٦٩)، حيث تكون الذروة – الإفصاح عن هذه المواجهة – هى العلامة المائزة لبدء التدهور الذى لا رجعة فيه (ص ١٧١-١٧٣).

(٣) دليوز وجواتارى: كافكا (باريس ١٩٧٥) ص ٣١.

(٤) انظر هوامش الفصل السادس، هامش رقم ٣١.

كون حقى قد أعطى لونًا ومذاقًا لعصره وناسه فى مقالاتـه وصـوره القصصية وقصصه القصيرة، هذا أمر لا يمكن إنكاره. ومع ذلك فإنه لم يقع على " عمل عظيم" يمكن استخدامه بمثابة دليل واضح أو بمثابـة بانوراما اجتماعية؛ فأولئك الذين يقارن نفسه بهم لم يفعلوا إلا هذا. فطه حسين الذى لم يشر إليه حقى بالاسم إلا قليلاً، ولكن له حضورًا قويا، كتب روايات وكتبًا عن الإسلام، وعن الأدب العربى وعن المفكرين العرب العظام وعن مصر فى صراعها مع العالم الحديث. كان طوال حياته معروفًا فى الحياة العامة فى جامعته وفى المناصب الحكومية. تم الاعتراف به ليس فى مصر فحسب بل فى أماكن أخرى أيضًا. وتوفيق الحكيم الذى يشير إليه حقى مرات متعـددة كان أول مسرحى متميزا فى العالم العربى. لقد صاغ الشكل الدرامى الذى لم يكن للأدب العربى، عهد به وحوله إلى أداة للاتصال واسعة وفعالـة، فـى الوقت الذى أبقى على أصالته عملا من أعمال الفن. وبالمثل كان ممن اهـتم بهم يحيى حقى نجيب محفوظ، عميد الرواية فى مجمـل العـالم المتحـدث بالعربية.

طه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ جميعهم مشروع رائد لهذا المجتمع وجعله ينظر إلى نفسه ويفكر. لقد تجاوزوا الفرد ليحتضنوا المجموع بينما يلفتون الانتباه إلى ذواتهم بصفتهم مراقبين. لم يرفع حقى رأسه عاليًـا إلى هذا الحد، فقد أبقى قدميه على الأرض وعينـاه تنظـران فـى الزحـام المحيط. هنا فقط يشعر بالراحة. فكل غزوة فى قلب المدينة من شـقته فـى هليوبوليس كانت مغامرةً لا بد أن تعاش كاملةً. بعدها.. ربما.. يكتب. فـى اكتمال الحياة إذا كانت هناك مساحة محدودة للنظريـات والنمـاذج، وميـل محدود للحديث عن دوره الخاص مراقباً متميزاً. وبالرغم من ذلك فقد عاش واحدةً من الفترات الإشكالية التى شهدها الشرق الأوسط منذ ظهور الإسلام. كان حقى مصرًا على الإبقاء على مسافةٍ تسمح له بأن يظل قريبًا من ناسه.

ولكن من هم ناسه؟ المصريون بالتأكيد، ولكن ليس كـل المـصريين،

فقط أولئك الذين ينتمون إلى روح الوجود النبيل الذى تمثله مصر. فمصر مبدأ قائم خارج الزمن وبعيدا عن متناول المجتمع الحديث الفاسد. ومن خلال كلمته يقوم حقى بحل تناقضات الهويات المفردة، على نحو يتم معه تصور المصرية بصفتها خطًا متصلاً، ووعيًا أبديا يتصور كل مصرى نفسه جزءًا منه، فيقوم على هذا النحو بتخليده.(٥) ويعبر حقى عن هذا التصور فى فنه، تصورا يتجاوزه إلى الآخرين، وعلى نحو قد يجعلهم بدورهم يتصورون حقى مصريا معهم. وربما تكون هذه هى الكيفية التى يغطى بها الأدب بصفته تعبيرًا جماعيا عن الذاتية، بينما يحافظ على المقصد الفردى.

إن كل عمل أدبى سواء كان مقالة أو قصة قصيرة أو صورة قصصية أو قطعة من النقد الأدبى، يحاول صياغة تصور ما، وكل عمل يقوم بدوره بصفته نافذة على رؤية الإنسان للعالم وموقعه فيه. ذلك أنه فى إطار المشروع الجماعى الذى يمثله الأدب حتى حين تقمع الذاتية أو تتلاشى، هناك مقصد فردى لا يزال يتبدى. إنها الحاجة إلى شخص ما يتكلم إلى ناسه وبالنيابة عنهم.

ولكن أيًا كان مقصد حقى فإنه كان يتطور كأديب، ومن بين الحكايات وعمليات الوصف الساخرة يتجلى المعلم.(٦) إنه يناقش الأخطاء فى وطنه ويقدم للقارئ ما هو جيد فى الغرب، على نحو قد يجعل المصريين يقتربون من فهم ما قد يخبئه لهم المستقبل. وربما يكون مفهوم " الأديب" هو العامل الجامع الذى يمكن العثور عليه فى كلمات حقى. ولأن حقى ليس مجرد كاتب

---

(٥) "إن مفتاح هذا الخط المتصل يظل مع الجماهير التى تخترق أرواح الصفوة وعضلاتها وخيالها وتلهمها، فتقود الفنانين والموسيقيين والمغنين والشعراء والراقصين وصانعى الدراما" حليم الدبح" حالة الفنون فى مصر اليوم، صحيفة الشرق الأوسط، المجلد ٣٥، العدد الأول، ١٩٨١، ص ٢٤.

(٦) نقد حقى فى أنشودة البساطة لأخطاء المصريين نقد حاد؛ ففترة التسامح مع الأدب السالب المتطور كانت قد مضت.

قصة أو ناقد أدبى.[٧] بل هو أيضًا أديب لامع يعمل خياله بلا كلل فى الحياة ليضيء مساحة واسعة من الموضوعات المتباينة التى تجذبه. الغاية هى عناية حقى بأن يترك أبلغ الأثر بواسطة صورة حية، بعبارة محولة على نحو جيد، أو بكلمة عامية تنتهز الفرصة لحقنها فى فقرة فصيحة تمامًا.[٨]

ما أسهل أن تحاول الحكم على حقى، أن تشير إلى الأخطاء وتوضح قيمة عمله مقارنًا إياه بغيره من الكتاب. ومع ذلك فقد قاومت النهج القائم على الأحكام أملاً فى أن أتخطى التعاطف والتحامل بالإضافة إلى الموضوعية لكى أبقى على القرب الضرورى للاتصال بحقى. بلا مدح أو ذم، ستكون هذه الدراسة قد نجحت إذا رسمت للقارئ صورة عن أديب مصرى فى القرن العشرين: يحيى حقى.

---

(٧) زعم حقى أن كثيرًا من المصريين لا يرون فيه ناقدًا أدبيا؛ لأنه لا يستخدم الرطان، فلغته على سبيل المثال لا تلائم هذا الرطان . غير أن النقد الأدبى بالنسبة لحقى ومثل أى نوع أدبى آخر، هو أدب لا يمكن أن يخضع للغة تكنيكية. والرطان يسجن القطعة من الكتابة فى لحظة تاريخية مؤسسية ما، على نحو يسم عددًا كبيرًا من الكتاب بالسمة نفسها (مقابلة، القاهرة، ٢٥ مارس ١٩٧٩).

(٨) سأقبل بأن يتجاهل عملى كله، ولكن سيكون محزنًا لى جدا لو تجوهل اهتمامى باللغة. حقى نقلاً عن نعيم عطية، ضمن على بكر جاد: رواية الاستحقاق الأدبى فى مصر، ١٩١٢-١٩٧١، دراسة مع بعض التركيز على التكنيك، رسالة دكتوراه غير منشورة، أوكسفورد ١٩٧٤ص ٣٧٨.

الملحق رقم ١

مجموعات جديدة

قام فؤاد دوارة بجمع ما يزيد على الألف من مقالات حقى من خمس عشرة مجلة وجريدة طبعت فيها بين عامى ١٩٢٥ و١٩٧٠، ورتبها فى اثنى عشر كتابًا ستظهر على النحو التالي:

- صفحة من تاريخ مصر: التاريخ المصرى عمومًا من توت عنخ آمون إلى الجبرتى وعبد الله النديم.
- من فيض الكريم: قضايا دينية من سيرة النبى إلى الاحتفالات المرتبطة برمضان وشعبان.
- مدرسة المسرح: المسرح والناس الذين عرفهم حقى فى المسرح، من أمثال صلاح الدين كامل وحسين رياض.
- هموم ثقافية: ويغطى كل أنواع المشكلات الثقافية مثل الأمية.
- الفراش الشاغر: هذه مجموعة من القصص القصيرة الباكرة، وتتضمن قصصًا أخرى كثيرة نشرت فى الصحف بعد ١٩٢٧ ولم تدخل فى مجموعات بعد.
- تراب الميرى: وهى مقالات تنتقد الحكومة، مثل الرشوة.
- عشق الكلمات: نقد أدبي، ولكنه يتناول بشكل خاص الجيل الشاب، والمشكلات التى يواجهونها فى نشر أعمالهم، وهناك أيضًا مقالات عن مشكلات اللغة والطباعة.
- من باب العشم: هناك مقالات تم جمعها من مجلة التعاون، التى ساهم فيها بمقالات تحت هذا العنوان، وهي مقالات تتعلق أساسًا بنقد الخرافات.

- فى السينما: أفلام، مصرية وأجنبية على السواء، وهناك عدد من المقالات عن المهرجانات الفرنسية والسوفيتية بالقاهرة، حيث عقد عدد من المهرجانات السينمائية السوفييتية فى عهد عبد الناصر.

- هذا الشعر: ويتناول شعراء مثل المتنبى وشوقى وغالب.

- فى محراب الفن: (موسيقى – تشكيل – عمارة) ويتضمن مقالات عن الأوبرا وعن البيتلز، كما يكتب عن زيارة فرقة الرقص التركية عام ١٩٦٩.

- كناسة الدكان: هذه ذكريات كما يشير العنوان، وهى مقالات تتضمن ذكريات من طفولته والوقت الذى قضاه فى جدة، وفيه كذلك مقالة تنتقد النظام الطبى.

الملحق رقم ٢

الترجمات

قام حقى بعدد من الترجمات يعدها جزءًا مهمًا من إنتاجه الأدبى. وكثيرًا ما ركز على أهمية الترجمات فى تحقيق الإحكام للغة[١] الكاتب. كما أن الترجمة مهمة للتقدم؛ فلا سبيل إلى تطور الجيل الشاب إلا بفهم عميق للمبادئ التى تقف وراء ديناميات الحضارات الأخرى. والواقع أن حقى يستشهد بالطهطاوى بصفته مثالاً على قيمة الترجمة. فحين أُرسل الطهطاوى فى بعثة إلى الغرب ، لم يشعر هو ولا الذين أرسلوه بالتهدد من قبل هذه الحضارة الجديدة التى كان لديها الكثير لتعلمهم إياه. كانوا حريصين على الترجمة إلى العربية قدر الإمكان، لدرجة أنهم تمكنوا أن يدمجوا ما وجدوه من أشياء قيمة فى الغرب[٢] ويضموها إلى ثقافتهم.

والأعمال التى ترجمها هى:

جوليز روماينز: دكتور كنوك ١٩٦٠. [٣]

موريس ماتيرلينك: العصفور الأزرق ١٩٦٦. [٤]

ديزموند ستيوارت: القاهرة ١٩٦٥.[٥]

إديت ساندرز: الأب الضليل ١٩٧٠.[٦]

---

(١) خطوات، ص ٢٣١.

(٢) كتب للمجتمع، أبريل ١٩٦٠، ص ٧-١١.

(٣) Knock,ou,le triomphe de la medicine, 1923.

(٤) L'Oiseau Bleu,1909.

(٥) Cairo,1965.

(٦) The Prodigal father, 1951.

ميشيل سادوفينيه: البلاطة ١٩٧٢.[٧]

ستيفان ڒيفايج: لاعب الشطرنج ١٩٧٣.[٨]

توماس مان: تونيو كروجر ١٩٧٣.[٩]

---

(٧) ربما تكون هذه ترجمة لكتاب The Hatchet وهو ترجمة للأصل الرومانى Balatagul 1961 وهى مجموعة من الأعمال الممثلة ، السلسلة الأوروبية، لندن ١٩٦٥.

(٨) Schochnovelle, 1944.

(٩) Tonio Kroeger, 1903.

الملحق رقم ٣

مقدمات لأعمال كتاب آخرين

جاء كثير من الكتاب إلى حقى طلبًا للتشجيع، إن لم نقل طلبًا للاستلهام. وربما نعرف مقدار ما يدين به الكتاب الشبان من خلال عدد المقدمات التى كتبها لأعمالهم. وفيما يلى بعض الكتب التى قدم لها:

جين جيرودو: إلكترا، ترجمة محمود غلاب، ١٩٦٠.

محمود شعلان: حكايات من شارعنا، ١٩٦٠.

عبد المنعم شلبى: معنى الابتسامة، ١٩٦٠.

محمد سالم: أستاذ فى الحارة، ١٩٦٠.

عيش وملح، مجموعة قصص قصيرة لخمسة كتاب شبان، ١٩٦٠.

أحمد لطفى: الصبر طيب، ١٩٦٢.

محمد كمال الدين على يوسف: الأدب والمجتمع، ١٩٦٢.

حسن ذو الفقار صابر: يا نفس لا تراعى، ١٩٦٨.

جون إديسون: المِسامر، ترجمة محمد توفيق مصطفى، ١٩٦٩.

إسماعيل ولى الدين: حمام الملاطيلى، ١٩٧٠.

القائمة الببليوجرافية

BIBLIOGRAPHY

The Corpus

"A Robber's Life," in *As-Siyasa al-Usbuiya* (10 Dec. 1926).

"Abd at-Tawwab Effendi—The Jailer," in *As-Siyasa al-Usbuiya* (18 Feb. 1927).

Antar wa Juliat, Cairo, 1960.

"As Though," in *Al-Masa* (25 Dec. 1967 and 22 Jan. 1968).

Dama fa ibtisama, Cairo, 1965.

Dima wa tin, Cairo, 1955.

Fajr al-qissa al-misriya, Cairo, 1975.

Al-farash ash-shaghir, see Appendix One.

Fi mihrab al-fann, see Appendix One.

Fi as-sinima, see Appendix One.

"Filla, Mishmish, Lulu," in *Al-Fajr* (22 July 1926).

"Hadha al-ghul," in *Al-Masa* (4 March 1968).

Hadha ash-shir, see Appendix One.

Haqiba fi yad musafir, Cairo, 1969.

"Humorous Aspects of Egyptian Society in Jabarti's Day," in *Al-Balagh* (1 April 1930).

Humum thaqafiya, see Appendix One.

Irony of the Flute (*Sukhriyat an-nay*), Introduction, Cairo, 1964.

Ishq al-kalimat, see Appendix One.

Itr al-ahbab, Cairo, 1971.

Khalliha ala Allah, Cairo, n.d. (Dar al-Katib al-Arabi li at-tibaa wa an-nashr, Cairo).

Khutuwat fi an-naqd, Cairo, n.d. (Maktabat Dar al-Uruba, Cairo).

Kishk, Muhammad Jalal, *Sharaf al-mihna qissat as-sihafa wa ath-thaura*, Cairo, 1961, Appendix by Haqqi.

Kunasat ad-dukkan, see Appendix One.

"Maa an-nas," in *Al-Masa* (21 July 1969).

Madrasat al-masrah, see Appendix One.
Majalla, Cairo, May 1962-Oct. 1970.
Min bab al-ashm, see Appendix One.
Mir faid al-karim, see Appendix One.
Nas fi az-zill, Cairo, 1971.
Qindil Umm Hashim, Cairo, 1975.
Safha min tarikh Misr, see Appendix One.
Sahh an-naum, Cairo, 1976.
"Sukhriyat an-nay," in *Kaukab ash-Sharq* (Feb. 1927).
Taala mai ila al-kunsir, Cairo, n.d. (Dar al-Katib al-Arabi li at-tibaa wa an-nashr, Cairo).
"Taufiq al-Hakim Between Fear and Hope," in *Al-Hadith* (Feb. 1934).
"The Vacant Bed" ("Al-Farash ash-shaghir"), in *Al-Katib* (April 1961).
Turab al-miri, see Appendix One.
Umm al-Awajiz, Cairo, 1955.
Unshuda li al-basata, Cairo, 1972.
Ya Lail ya Ain, Cairo, 1972.
"Yuhka anna," in *Al-Balagh* (15 April 1930).

List of Cited Works

Abbott, J.H., *In the Belly of the Beast, Letters from Prison*, New York, 1981.
Abduh, Said, "A tabib wa jarrah am jazzar wa sharrah," in *Abu al-Haul* (Jan. 1923).
Aflaq, M., *Choice of Texts from the Baath Party Founder's Thought*, Arab Socialist Party, 1977.
Ali, A. Yusuf, *The Holy Quran Text, Translation and Commentary*, Beirut, 1965.
Allen, Roger, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, New York, 1982.
Ardalan, N. and L. Bakhtiar, *The Sense of Unity*, Chicago, 1974.
Atiya, Naim, *Yahya Haqqi wa alamuhu al-qasasi*, Cairo, 1978.
Awad, Luis, "Fann al-itbisam," in *Al-Ahram* (6 July 1962).
Bahjat, Ahmad, "Yahya Haqqi wa al-jaiza," in *Al-Ahram* (July 1969).
Barthes, Roland, "Criticism as Language," in D. Lodge, *20th Century Literary Criticism*, London, 1972.
_______, *Critique et Vérité*, Paris, 1966.
_______, "Drame, Poème, Roman," in *Théorie d'Ensemble*, Paris, 1968.
_______, *Roland Barthes*, Paris, 1975.
_______, "To Write: An Intransitive Verb?" in *The Structuralists from Marx to Levi-Strauss*, ed. R. and F. deGeorge, New York, 1972.

Bergson, Henri L., *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, trans. B. Cloudesley, and F. Rothwell, London, 1911.

Berque, Jacques, *L'Egypte, Impérialisme et Révolution*, Paris, 1967.

Blackman, Winifred, *The Fellahin of Upper Egypt*, London, 1927.

Borges, Jorge Luis, *Other Inquisitions, 1937-1952*, trans. R.L.C. Simms, Texas, 1964.

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Geneva, 1972.

Deleuze, G., and F. Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, 1975.

Demolins, E.R., *Sirr taqaddum al-inkiliz as-saksuniyin*, trans. Fathi Zaghlul, Cairo, 1899.

Dinnerstein, D., *The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, 1976.

Francis, Raymond, *Aspects de la littérature arabe contemporaine*, Cairo, 1960.

Fuad, Nimat Ahmad, *An-Nil fi al-adab al-misri*, Cairo, 1962.

_______, *Qimam adabiya*, Cairo, 1966.

Ghanim, Fathi, *Al-Jabal*, Cairo, 1959.

Grunebaum, G.E. von, *Modern Islam. The Search for Cultural Identity*, New York, 1964.

Guillen, C., *Literature as System*, Princeton, 1971.

Hafez, Sabry, "Nas fi az-zill wa qadiyat an-nathr al-arabi," in *Al-Adab* (Sept. 1971).

Hakim, Taufiq al, *Fann al-adab*, Cairo, n.d.

_______, *Yaumiyat naib fi al-aryaf*, Cairo, 1938.

Hauswirth, F., *Purdah: The Status of Indian Women*, London, 1932.

Heidegger, Martin, "Der Feldweg," trans. A. Préau, *Questions III*, Paris, 1968.

Hourani, Albert H., *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, London, 1970.

Husain, Mustafa Ibrahim, *Yahya Haqqi mudbian wa naqidan*, Cairo, 1970.

Husain, Taha, *Khisam wa naqd*, Beirut, 1963.

_______, *Muadhdhabun fi al-ard*, Cairo, 1948.

_______, *Naqd wa islah*, Beirut, 1960.

Hussein, M.K., *City of Wrong*, trans. K. Cragg, Amsterdam, 1959.

Ibrahim, Abd al-Hamid, "Yahya Haqqi wa faid al-karim," in *az-Zuhur* (April, 1973).

Jad, Ali Bakr, "The Novel of Literary Merit in Egypt 1912-1971: A Literary Study with Some Emphasis on Technique," unpublished D. Phil. thesis, Oxford, 1974.

Jayyusi, Salma Khadra, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Leiden, 1977.

Jomier, J., "Deux extraits des souvenirs de M. Yahya Haqqi," in *Mélanges Institut Dominicain des Etudes Orientales* (Oct. 1960).

Jung, C.G., "Psychology and Literature," in *20th Century Literary Criticism*, ed. D. Lodge, London, 1972.

Khalid, Muhammad Khalid, *Min huna nabda*, Cairo, 1950.

Khidr, Abbas, *Al-qissa al-qasira fi Misr mundhu nashatiha hatta 1930*, Cairo, 1966.

Kingston, Maxine H., *The Woman Warrior*, New York, 1975.

Kishk, Muhammad Jalal, *Sharaf al-mihna: qissat as-sihafa wa ath-thaura*, Cairo, 1961.

Laroui, Abdallah, *La Crise des Intellectuels Arabes: Traditionalisme ou historicisme?*, Paris, 1974.

Lashin, Mahmud Tahir, *Hawwa bila Adam*, Cairo, 1934.

_______, *Sukhriyat an-nay*, Cairo, 1964.

_______, *Yuhka anna*, Cairo, 1964.

Loucel, Henri, "Signification du nombre et de la fréquence des racines quadriconsonantiques dans 'Ana ahya' de Layla Baalbaki," in *Studia Islamica*, XXXV, 1972.

Mahmud, Hasan, "Jarima," in *As-Sufur* (17 April 1922).

Masson, J.M., "Psychology of the Ascetic," in *Journal of Asian Studies*, XXXV (Aug. 1976).

Mayo, E., *The Human Problems of an Industrial Civilization*, Cambridge (Massachusetts), 1933.

Mazini, Abd al-Qadir al-, *Aud ala bad*, Cairo, 1943.

Molé, M., *Les Mystiques Musulmans*, Paris, 1965.

Monteil, Vincent, *Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine*, Beirut, 1959.

Muwailhi, Muhammad al-, *Hadith Isa ibn Hisham au fatra min az-zaman*, Cairo, 1964.

Nassaj, Sayyid Hamid an-, *Dalil al-qissa al-misriya al-qasira: suhuf wa majmuat, 1910-1961*, Cairo, 1968.

_______, *Tatawwur fann al-qissa al-qasira fi Misr, 1910-1933*, Cairo, 1968.

Nietzsche, Friedrich, *Also Sprach Zarathustra*, Paris, 1969.

Pritchett, V.S., *The Gentle Barbarian*, London, 1977.

Proust, Marcel, *The Past Recaptured*, trans. F.A. Blossom, New York, 1932.

Qasim, Abd al-Hakim, *Ayyam al-insan as-saba*, Cairo, 1969.

Qutb, Sayyid, *Kutub wa shakhsiyat*, Cairo, 1946.

Radhakrishnan, S.C., "The World's Unborn Soul," an inaugural lecture delivered before the University of Oxford, 1936.

Rafii, Abd ar-Rahman, *Thaurat Sanat 1919*, Cairo, 1946.

Reid, Ian, *The Short Story*, London, 1977.

Reig, Daniel, "Le discours littèraire contemporàin," in *Discours, ècriture et sociètè dans le monde islamique contemporain*, Colloquium A.A.E.I., Paris, Feb. 1977.

Riad, Hassan, *L'Egypte Nassèrienne*, Paris, 1964.

Salih, Abbas, "Habib al-munkasirin wa al-bulaha wa al-masakin," in *Al-Jumhuriya* (7 April 1962).

Salman, Magida, "Arab Women," in *Khamsin*, 6, 1978.

Sartre, J.P., *L'Idiot de la Famille*, Vol. I, Paris, 1971.

Sauvaget, J., *Introduction à l'Histoire de l'Orient Musulman*, ed. C. Cahen, Paris, 1961.

Shafaqi, Muhammad Abdallah ash-, "Dama fa ibtisama," in *Al-Katib al-Arabi* (March, 1966).

Sharuni, Yusuf ash, *Sabun shama fi hayat Yahya Haqqi*, Cairo, 1975.

Shukri, Ghali, *Azmat al-jins fi al-qissa al-arabiya*, Beirut, 1962.

Shusha, Faruq, "Maa al-udaba," in *Al-Adab* (July 1960).

Sihrati, Mustafa Abd al-Latif as-, "Yahya Haqqi: al-insan wa al-fannan," in *Shahr* (May, 1961).

Smith, W.C., *The Meaning and End of Religion*, New York, 1964.

Todorov, Tzvetan, *Les Genres du Discours*, Paris, 1978.

Ubaid, Isa, *Ihsan Hanim*, Cairo, 1964.

Ubaid, Shihata, *Dars mulim*, Cairo, 1922.

Vatikiotis, P.J., *The Egyptian Army in Politics*, Bloomington (Indiana), 1961.

Vial, Charles, "Contributions à l'ètude du roman et de la nouvelle en Egypte, des origines à 1960," in *Revue de l'Occident Musulman et de la Mediterranèe*, 1967.

________, "Les idèes de Yahya Haqqi Sur La Langue," in *Revue de l'Occident Musulman et de la Mediterranèe*, 1973.

________, "Yahya Haqqi Humoriste," in *Annales Islamologiques*, Cairo, 1972.

Waddy, C., *Women in Muslim History*, London, 1980.

Wahby, Samir, "A Critical Evaluation of the Writings of Yahya Haqqi," unpublished M.A. thesis, A.U.C., Cairo, 1965.

________, "Al-bia wa tathiruha ala intaj Yahya Haqqi," in *Al-Katib* (Feb. 1965).

Zaki, Abd al-Aziz Muhammad az-, "Yahya Haqqi baina al-misriya wa at-turkiya," in *Alam al-fikr*, vol. 9, 2, 1974.

المؤلف في سطور:

ميريام كوك

أستاذة الأدب العربى الحديث ومديرة قسم اللغـات والآداب الآسـيوية والأفريقية بجامعة ديوك بالولايات المتحدة الأمريكية. حصلت على الدكتوراه عام ١٩٨٠ من جامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة. وقد ترجمت رواية يحيى حقى "صح النوم"، وصدرت بالإنجليزية عام ١٩٨٧. كتبت واشتركت فـى تحرير دراسات عن كتابات النساء حول الحروب فى الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا والبلقان.

المترجم فى سطور:

خيرى دومة

أستاذ مساعد الأدب الحديث بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعـة القاهرة. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة عـام ١٩٩٦ فـى "تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة" ، وقام بترجمة مجموعة مـن الدراسات حول الأنواع الأدبية ، ظهرت فى كتاب بعنوان "القصة، الرواية ، المؤلف: دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة". ولـه بحـوث فـى الدوريات المصرية والعربية عن قضايا السرد العربى.

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز

الإشراف الفنـــى : حســن كامـــل



من الصعب وصف هذا العمل؛ فهو سيرة، ونقد أدبى، وتاريخ.

هكذا تبدأ المؤلفة مقدمة كتابها ومعها كل الحق؛ لا لأن كتابها كذلك فحسب، بل لأنها تدرس كاتبًا متعدد الطبقات والمراحل والوجوه، كل طبقة وكل مرحلة وكل وجه فيه يغرى بالبحث. وقيمة هذاالكتاب على ما فيه من مشكلات أنه يكاد يكون الدراسة الوحيدة التى تنظر فى إنتاج يحيى حقى المتعدد وتراه كلا واحدا يكشف عن رؤية مفكر وفنان مصرى كان من طليعة كتاب القصة فى القرن العشرين، عاصر تطورها وحاول وضعها بمهارة الفنان وحساسيته وبرؤية الناقد المفكر فى سياق التاريخ المصرى الحديث بكل صراعاته.

والتشريح الذى تحاول المؤلفة ممارسته يبدأ من نبذة بيوجرافية لينتهى إلى طبقات اللغة ودرجات الفكاهة وتقنيات السرد فى عمل يحى حقى، مرورا برؤيته للإنسان والدين والمرأة ومصر. كل هذا فى سياق الفكر المصرى الحديث الذى انشغل ولا يزال بقضية العلاقة مع الغرب. وقد وقفت المؤلفة فى كل مراحل التشريح عند تعددية حقى الكاتب الديبلوماسى الناقد المهتم بالأدب وأنواعه المختلفة، بالفن التشكيلى والموسيقى والعمارة والفنون الشعبية .. إلخ

